BIANCO E NERO

RASSEGNA DI STUDI CINEMATOGRAFICI

ANNO XIII - MARZO 1952 - N. 3

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
CENTRO SPER. DI CINEMATOGRAFIA

BIANCO E NERO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
LE EDIZIONI DELL'ATENEO ★ ROMA ★ MCMLII

Sommario

Disegni di Giovanni Stradone

Direzione: Roma - Via dei Gracchi, 128 - tel. 33.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli - *Redazione milanese*, presso Luigi Rognoni, Cineteca Italiana - Palazzo dell'Arte, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via dei Gracchi 128 - tel. 33.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 380 - Un numero arretrato il doppio

---

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

TRE STORIE PROIBITE

Un drammatico fatto di cronaca accaduto nella capitale ha ispirato a Vitaliano Brancati e ad Augusto Genina l'originale ed interessante soggetto del film « Tre storie proibite ». Pur prendendo lo spunto da un incidente che suscitò una profonda eco di commozione nel pubblico, gli autori non si sono proposti di scrivere un dramma di costume e d'ambiente. Il soggetto di Brancati e di Genina è un saggio dell'anima femminile nella fase più vitale e più importante per l'esistenza della donna: quando la adolescente, con tutto il suo bagaglio di educazione, di tradizioni, di sogni e di impulsi, affronta la vita reale e va incontro all'amore che darà poi il ritocco definitivo al suo volto spirituale e alla sua personalità di donna. Siamo di fronte a tre drammi intimi indipendenti l'uno dall'altro. Nell'infanzia delle tre eroine, fattori esterni hanno influito sul loro subcosciente, hanno concorso a scavare tracce nella loro mente e nel loro carattere, hanno agito sulle loro inclinazioni e hanno nutrito la loro sensibilità. Se interrogate sulla formazione del loro « io », le tre protagoniste difficilmente avrebbero potuto svelare ad alcuno le recondite esperienze della vita e i segreti intimi del risveglio sessuale. Per un fatto tragico, che le pone al cospetto della morte, subiscono uno shock. La scossa, come se potenziasse il loro anelito ad elevarsi, le spinge ad un esame introspettivo per cui rivedono con gli occhi della coscienza il bene e il male incontrato nella vita.

In quel momento drammatico due di esse si confidano spontaneamente, confessandosi a vicenda tutto ciò che ha solcato di amarezze e di delusioni l'appassionato slancio della loro giovinezza verso la vita.

La terza eroina, più delle altre corrosa dal male, schiava di un vizio cui non ha saputo opporsi, non parla spontaneamente nè mai parlerebbe coscientemente ad alcuno della propria miseria morale. L'effetto della narcosi somministratale nell' estremo tentativo di salvarla, concorre a denudare il degradante segreto che l'attanaglia. In un attimo di lucidità ella si rende conto che non c'è salvezza per lei. « Morire, morire... non soffrire più... liberarsi... » mormora morendo.

Il film « Tre segreti » della Warner Bos, ha trattato tre aspetti di psicologia femminile rivelatisi improvvisamente attraverso un drammatico richiamo della maternità. Mentre il regista Robert Wise ha messo in rilievo i tre palpitanti profili di donna nella luce dell'istinto materno, Augusto Genina ha impostato il tema del suo film su basi più ampie e complete, analizzando l'anima delle tre eroine a traverso le più intime sensazioni da esse provate ed inaccessibili all'occhio del più acuto scrutatore. Egli ha raccolto questi volti in un trittico vivo, realistico, reso modernamente dalla sua arte intelligente e sensibile. Prendendo a pretesto un tragico fatto di cronaca, egli presenta le « Tre storie proibite » come se fossero tre impressionanti confessioni in punto di morte e le esamina nella luce della psicoanalisi. « La miseria materiale — egli dice — questa volta ha poco o nulla a che vedere con i personaggi del film. Ho voluto invece mettere il dito sulla miseria morale, che spesso è più irrimediabile dell'altra ».

Al pieno successo del film, per la parte interpretativa, concorrono: Eleonora Rossi Drago, Antonella Lualdi, Lia Amanda — le tre protagoniste — e Gino Cervi, Frank Latimore, Enrico Luzi, Gabriele Ferzetti, Isa Pola, Giulio Stival, Richard Mc Nemara ed un gruppo di ottimi caratteristi.

Il film prodotto da R. & V. Bassoli per la Electra Comp. Cinematografica è distribuito dalla Warner Bros.

I. M. B.

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XIII - NUMERO 3 - MARZO 1952

Osservazioni sul ritmo cinematografico

1. — *Il ritmo e l'arte.*

Possiamo facilmente riscontrare che ogni impressione tende a perdurare e a riprodursi in noi ogniqualvolta si verifichino le analoghe condizioni di spazio e di tempo in cui fu per la prima volta percepita. Questo fatto lungamente studiato dagli psicologi i quali hanno cercato anche di stabilire le condizioni di costanza del ripetersi del fenomeno costituisce la base dell'associazione psicologica fondata essenzialmente sulla memoria. Dobbiamo peraltro osservare che non soltanto le impressioni puramente memorative tendono cosí a riprodursi, ma anche quelle che possiamo considerare *attuali*. Basta infatti che una sensazione presenti nei confronti di un'altra, contemporaneamente percepita, una certa analogia, perché fra le due sensazioni venga a costituirsi un nesso tale per cui l'una tende a riprodursi nelle condizioni dell'altra. Cosí due tonalità di colore, per quanto diverse, possono richiamarsi vicendevolmente, sí da generare fra di loro un certo equilibrio, (ossia quello che si dice volgarmente « star bene insieme ») solo che qualcosa nell'una e nell'altra risulti in comune.

Se analizziamo tuttavia questo nesso ci accorgiamo che per lo piú esso non è dovuto a una semplice analogia di contenuto, che può essere anche opposto, ma piuttosto a una *misura comune* a cui entrambe sottostanno e che ne regola la possibilità di riproduzione effettiva in base all'*intensità*. Ora, poiché questa possibilità di riproduzione delle singole sensazioni dipende, oltre che dal loro rendimento intensivo, dalla modalità di costituzione di entrambe, e poiché la *modalità* che presiede alla costituzione di ogni sensazione è espressa dalle condizioni di spazio e di tempo, diremo che il *modulo,* cioè la misura, che presiede alla costituzione del rapporto fra le varie sensazioni contemporaneamente o successivamente assunte, potrà essere o *spaziale* o *temporale*. Il modulo esprime quindi una unità di misura spaziale o temporale che sia, la quale presiede di fatto al costituirsi del rapporto fra due o piú sensazioni: sia che questo rapporto si esprima attraverso una successione (sia cioè d'indole *prevalentemente* temporale) sia attraverso una coesistenza (sia cioè d'indole *prevalentemente* spaziale) (1). In un modo o nell'altro, la possibilità di riproduzione co-

(1) « Prevalentemente » non significa « esclusivamente »: se è vero che per una legge di costituzione intrinseca del nostro spirito noi non possiamo percepire alcuna coesistenza senza passare attraverso una successione (perché appun-

stante per entro un medesimo modulo o misura delle varie sensazioni, suscita in noi un senso di *aspettazione,* che è l'equivalente psicologico del rapporto in cui si misura e si esprime, appunto, la riproduttività delle varie sensazioni, ossia di un ritmo.

A seconda che la misura impiegata sia di carattere spaziale o temporale distingueremo: ritmi di *coesistenza,* o di *successione*: tenendo ben presente, comunque, che: *a*) ogni ritmo è analogico: è l'espressione cioè di un'identità attuantesi attraverso una diversità di elementi insieme concorrenti a costituirla (*analogicità*); *b*) ogni ritmo comporta una certa intrinseca mutevolezza (*dinamicità*); *c*) realizza una certa contemporaneità (*attualità*).

Ogni ritmo è l'espressione di un'identità attuantesi non però staticamente attraverso il conflitto di elementi contrastanti ricondotti a significazione unitaria appunto per esso. Il ritmo rappresenta un'armonia di contrasti non completamente dissolti ma potentemente assimilati dall'unità dell'insieme e da questa restituiti alla loro significazione originaria in funzione del tutto in cui sono compresi. L'*opposizione* è dunque un elemento indispensabile per la costituzione del ritmo non meno della *ripetizione* cui si riconduce incessantemente la aspettativa che governa idealmente la riproposizione continua del significato universale nel particolare. Ciò comporta una costante *interruzione* del substrato continuo cui si riporta la significazione dei vari elementi, ma non cosí da abolirlo del tutto, bensí in modo da riproporlo continuamente in modo vivo e pulsante, per la complessa armonia che si genera dall'insieme. L'efficienza del ritmo è direttamente proporzionale alla vivacità dei contrasti che esso giunge a comporre nell'unità non già statica bensí dinamica dell'insieme. La composizione di questi contrasti dell'unità non è infatti, a sua volta, tale da abolirli: essa si esercita, pertanto, in modo essenzialmente diveniente mercè la continua ripetizione del processo conciliativo. Allorquando il ritmo è perfettamente attuato, si genera peraltro un'armonia, una compostezza che corrisponde al livello massimo raggiunto dall'espressione artistica, la quale dà all'insieme un'apparenza di serena immobilità, peraltro pulsante (per chi sappia intenderla) di intime e traboccanti energie, e risultante da un complesso intreccio di valori la cui conciliazione è sempre, per cosí dire, continuamente attuata e come in movimento.

Bisogna dunque anzitutto tener conto che, nonostante ogni contra-

to *successivo* è l'ordine di presentazione delle diverse impressioni al nostro spirito) è pur vero anche il contrario perché nessuna successione sarebbe a noi percepibile al di fuori di ogni *presenzialità* (coesistenza) delle varie impressioni al nostro spirito. Ciò non costituisce affatto una buona ragione per sopprimere ogni distinzione fra coesistenza e successione (spazialità e temporalità). Con l'uso perfettamente funzionale dei movimenti di macchina generalmente impiegati non come fine a se stessi, ma subordinatamente al montaggio di cui valgono ad accrescere notevolmente la potenzialità d'urto ai fini dell'estrinsecazione e della compensazione.

ria apparenza, qualsiasi ritmo non esprime mai una staticità: esso si attua infatti soltanto in uno scambio continuo di sensibilità che direttamente si appellano alla particolare emotività che sono in grado di suscitare. Per questo possiamo dire che ovunque c'è ritmo c'è vita: e una cosa cessa d'esser vitale allorquando ad essa non si può assegnare nessun ritmo, ovvero non è capace di suscitare alcun palpito armonico di vita. Ciò vale tanto piú per l'opera d'arte in cui, appunto, la vita si sublima. Si prenda ad esempio una costruzione architettonica: in essa il ritmo espresso dalla misura cui sottostà la distribuzione spaziale e volumetrica dei pieni e dei vuoti, delle colonne e degli archi, ecc.; vive appunto del costante riferimento emozionale cui sottopone l'animo del contemplante, in cui le varie sensazioni suscitate dalla vista dell'oggetto non giacciono in una sovrapposizione confusa, ma tendono continuamente a riprodursi secondo una misura dettata appunto dal modulo dell'insieme. Lo stesso dicasi dell'emozione di un quadro: anche qui i vari colori distribuiti sulla tela con un certo artificio atto a generare una sensazione di armonia, coincidente col ritmo della loro distribuzione spaziale, rivivono di quel continuo riferimento che essi intrattengono fra di loro tramite la coscienza del riguardante. Ogni qualvolta questo ritmo si spezzi (come per es. in una statua per la sproporzione eccessiva di uno dei membri) cessando ipso facto la possibilità di riproduzione costante dei sentimenti generati dalle particolari sensazioni correlate fra loro, anche l'opera perderà vita e si trasformerà in un ammasso inerte.

Ammesso genericamente che ogni ritmo è intrinsecamente dinamico dobbiamo specificamente riconoscere che a maggior ragione debbono ritenersi tali i ritmi di successione. Anche qui la misura sarà data da un modulo espresso tuttavia in forma temporale (perché tale è la condizione di ogni successione) ed esprimente in forma unitaria la possibilità di riproduzione di varie sensazioni in accordo armonico fra loro. Si consideri ad esempio un brano musicale: qui la successione dei suoni misurati anche come grado d'intensità dalla rispettiva durata, può generare o meno un'armonia secondo che la misura temporale in cui sono contenuti per volontà del musicista, consenta o meno una possibilità di riproduzione conforme all'idea musicale (espressa dal modulo) che si tratta di attuare ossia di esprimere. Poiché il ritmo non è altro che attuazione di un'idea e si giustifica appunto per il costante senso di attualità che in esso acquista la possibilità di riproduzione costante delle varie sensazioni, impressioni, idee: da tal punto di vista si può ben sostenere che ogni ritmo esprime una contemporaneità e che senza questa contemporaneità non avrebbe significato né valore. Una successione di suoni, ad. es., non avrebbe nessun senso se il loro valore non si riconoscesse *attualmente* in una misura che è quella resa presente per tutta la frase musicale dal ritmo, e che governa in forma unitaria le loro rispettive facoltà di riproduzione. Per l'opera letteraria, invece, la condizione del ritmo si riscontra piuttosto in tutta l'armonica disposizione delle parti che contribuiscono a for-

marla o meglio ancora nell'armonico concorso di tutte le immagini che le parole giungono a suscitare in noi: onde si deve parlare in essa piuttosto di un *ritmo immaginativo* che si esprime in condizioni di spazio e di tempo puramente *ideali*.

In base agli esempi volutamente addotti, appare evidente che ogni arte rivela la propria specifica efficienza nella creazione di un ritmo particolare che è la traduzione reale e psicologica di una misura ideale intuita dall'artista e resa comunicativa appunto attraverso l'opera d'arte. Il ritmo è alla base di tutte le arti: la vera originalità artistica consiste non solo e non tanto nel poter disporre di un certo numero di rappresentazioni e d'immagini, alla stregua di contenuti statici della nostra coscienza, ma nella capacità di organizzarle e disporle in un ritmo unitario che corrisponde alla organizzazione piú dinamica e vitale del nostro essere. Il ritmo è infatti alla base di quell'interferire conoscitivo del soggetto e dell'oggetto per cui l'aspetto della realtà si presenta a noi in modo dinamico e fluente; conseguentemente il ritmo è anche alla base di quel processo di soggettivizzazione cosciente col quale l'artista intende cogliere per esprimerlo poi oggettivamente (universalmente) il significato intimo della bellezza idealmente insita in tutti i processi della realtà. Solo il possesso del ritmo può permettere all'autore di ricreare nell'animo dello spettatore quella stessa sensibilità emotiva che presiedette alla sua costituzione; solo, per converso, attraverso la comprensione del ritmo, il significato pi profondo e recondito di qualsiasi opera d'arte potrà a noi divenire sensibile, scoprendoci, in pari tempo, la vera personalità del suo autore.

Non ogni ritmo richiede una manifestazione materiale e sensibile: siccome peraltro, non è possibile concepire alcun ritmo senza una congrua rappresentazione dinamica, e siccome ogni rappresentazione di questo genere risulta collegata a determinate associazioni di spazio e di tempo (seppure ideali), è evidente che laddove il ritmo rivela il suo predominio e la sua maggiore efficienza è certamente nelle arti che si avvalgono di un mezzo di riproduzione sensibile, ossia si svolgono in condizioni di spazio e di tempo reali (fra queste è il cinematografo); il che non vuol dire che esso non abbia buon gioco anche nelle arti che altrove si è convenuto chiamare di « rappresentazione pura » (1). In ogni caso, infatti, il ritmo si partecipa piú o meno direttamente alla sensibilità o emotività dello spettatore in funzione e in forma essenzialmente *organizzativa, integrativa* nonché *anticipativa,* delle varie sensazioni, rappresentazioni o immagini che l'opera è in grado di suscitare. Il ritmo compie infatti non soltanto una evidente funzione di selezione e di organizzazione delle impressioni via via ricevute, ma per il genere di aspettazione che esos sa suscitare nell'animo di chi percepisce, serve anche di concreta anticipazione delle impressioni o emozioni a venire, anche senza che queste siano realmente presenti. Potremmo definire infatti, addirittura, la coscienza del ritmo come la

(1) V. *Bianco e Nero,* XI, 1, p. 23.

facoltà che ha il nostro spirito e tutto il nostro essere d irappresentarsi un'intera successione e saperla riconoscere in tutte le sue sfumature senza che intervenga alcun fattore estraneo e senza che l'intera successione sia effettivamente presente. Ciò risulta ancor piú evidente nell'arte: basta infatti, talora, un semplice tratto di penna a suggerire il ritmo di un'intera figura, una semplice nota a richiamare all'orecchio un intero motivo, una parola a rievocare un'intera frase; ed è vero che non tutto ciò che è espresso è detto: segno evidente che il ritmo è elemento indispensabile della compiutezza artistica e fa parte integrante della espressione.

2. — *Il ritmo cinematografico e gli altri ritmi.*

Nell'esaminare la natura e la funzione del ritmo nell'opera cinematografica, è necessario anzitutto previamente stabilire qual genere di ritmo entri a far parte integrante di questa forma di composizione artistica. In base a quanto è stato detto, la questione senz'altro pregiudiziale, a tal proposito, è quella se il ritmo cinematografico si possa classificare tra i ritmi di coesistenza o di successione, il che equivale a chiederci se si tratti di un ritmo spaziale o temporale. Tenendo conto che un film è normalmente costituito da una serie di « quadri » (inquadrature) che si succedono dinanzi agli occhi dello spettatore in base a una certa « frequenza » che è esattamente l'inverso della loro « durata » o permanenza sullo schermo, apparirà ovvio che nell'opera cinematografica, concorrendo unitamente in essa elementi spaziali e temporali, dovranno presentarsi sia ritmi di coesistenza che di successione.

Ritmi di coesistenza ci presenta l'opera cinematografica qualora noi consideriamo la sua composizione dal punto di vista puramente figurativo: si può ripetere, infatti, per ogni « quadro » o « inquadratura » di cui è composta la serie (o « sequenza ») quello che vale per la composizione figurativa in genere. Il modo che hanno i diversi contenuti figurativi di un'inquadratura di equilibrarsi fra loro sí da potersi integrare ritmicamente, è molto analogo al modo per cui questi contenuti si corrispondono piú o meno armonicamente in una pittura. Senonché il caso del cinematografo è sensibilmente diverso tenendo conto che:

a) il ritmo di un'inquadratura veramente cinematografica non si determina solo nei confronti dei contenuti statici, ma bensí, e principalmente, di quelli *dinamici* della composizione figurativa concepita prevalentemente in rapporto alla delimitazione *esterna* (angolazione) dell'inquadratura;

b) il ritmo figurativo-dinamico ossia cinematografico non si determina solo nei confronti di ciascuna inquadratura in sé considerata (secondo il modo particolare d'inquadrare ossia di comporre), ma nei confronti di tutte le inquadrature della serie (sequenza);

c) conseguentemente, piú che alla resa dinamica dei ritmi compositivi interni, il ritmo di ciascuna inquadratura dev'essere inteso come subordinato alla resa complessiva di un ritmo dinamico *esterno* co-

stituito dalla ritmica concorrenza di tutti i ritmi compositivi interni di ciascuna inquadratura della sequenza.

Che il vero ritmo cinematografico non si esaurisca in una serie di ritmi dinamici interni di coesistenza, è reso evidente dal fatto che questi stessi ritmi s'intendono solo attraverso una successione: il che significa che accanto al coefficiente spaziale subentra un coefficiente temporale a determinare veramente l'efficienza del ritmo cinematografico. In conclusione abbiamo qualcosa di analogo che nella musica in cui è appunto una misura temporale a regolare la successione dei suoni sia come durata che come *intensità*. Questa intensità che nel campo cinematografico dev'essere valutata in termini di *rendimento dinamico intensivo* di ciascuna inquadratura, risulta direttamente coordinata sia al fattore tempo che al fattore spazio attraverso la *composizione dinamica* dell'inquadratura e al *montaggio dinamico* di tutta la sequenza. A sottolineare tuttavia la diversità del ritmo cinematografico col ritmo musicale converrà notare che:

a) quest'ultimo è spazialmente inesteso, onde mentre il ritmo musicale prescinde da ogni contenuto di spazialità, il ritmo cinematografico deve tenerne conto;

b) per conseguenza il ritmo cinematografico non sottostà a una misura solamente temporale, ma anche a una misura spaziale: si tratta cioè di coordinare queste due misure in modo che non si contraddicano, ma si integrino a vicenda;

c) mentre il ritmo musicale ha unicamente a che fare col rendimento sonoro di ogni singola nota, il ritmo cinematografico ha a che fare col rendimento *dinamico* di ciascuna immagine.

Il ritmo cinematografico è stato assai spesso — e viene soprattutto oggi — confuso col ritmo della composizione narrativa: fraintendimento che, come da noi altrove ripetutamente indicato, ha la sua base nella confusione generata (a una osservazione superficiale) dalla duplice funzionalità ad un tempo sintattica e dinamica del montaggio. Osserviamo qui genericamente, ancora una volta, che indubbiamente l'accostamento di due o piú immagini a carattere genericamente significativo o rappresentativo è atto a suscitare in noi un accostamento logico analogo a quello del susseguirsi di diverse parole in una frase o di diverse frasi in un discorso. Occorre peraltro considerare che:

a) ben altra è l'emozione in noi suscitata dall'accostamento di due immagini statiche da quella di due immagini dinamiche;

b) ben altra è l'emozione destata in noi da un movimento illimitatamente e indefinitivamente eseguito nello spazio e nel tempo, da quella di un movimento sottoposto a precise mutue e interdipendenti determinazioni spaziali e temporali.

Si prenda ad esempio il movimento di una barca che scivola lentamente sull'acqua. Affinché le singole frazioni di questo movimento formino una conseguenzialità semplicemente logico-narrativa o indeterminatamente compositiva basta che esse appaiano come logica conseguenza l'una dell'altra: senza che vi sia l'obbligo che debbano sotto-

stare a precise determinazioni di spazio e di tempo (salvo quelle che si riferiscono direttamente all'azione) le quali ne regolino ritmicamente (dinamicamente) la possibilità di riproduzione effettiva per la costituzione di un vero e proprio ritmo cinematografico. Si supponga, infatti, di girare in un sol pezzo tutta la scena: vedremo, in proiezione, in tal caso, che nessun speciale significato ritmico, all'infuori di quello genericamente compositivo (figurativo), si verrà a costituire. Supponiamo ora di dividere in tre pezzi la scena girata e di montarli scambiandoli fra di loro senza nessun riguardo al loro ordine logico: vedremo allora che a dispetto della scomparsa connessione logica, una nuova connessione (per quanto illogica), ma tuttavia ritmicamente composta di movimento si verrà a costituire. Supponiamo ora di girare la scena (di stessa lunghezza) da tre angolazioni diverse: questa volta vedremo aggiungersi a una conseguenzialità semplicemente logico-sintattica-narrativa (o quanto meno figurativa) una nuova conseguenzialità ritmicamente scandita *di movimento*. Basta infatti che una interruzione avvenga — come nel caso che il movimento risulti scomposto ad opera di due o tre immagini portate con rapida susseguenza davanti al nostro occhio — perché il significato dinamico inerente alle varie porzioni di movimento acquisti un significato autonomo (*estrinsecazione dinamica*) rispetto alla loro semplice conseguenzialità logico-necessaria e alla stessa composizione figurativa delle varie immagini: e tuttavia non in guisa da scinderle irreparabilmente, ma cosí da ricongiungerle contemporaneamente secondo una conseguenzialità non semplicemente logico-narrativa, ma ritmico-dinamica dell'insieme. Infatti lo *stacco* (o « taglio ») che si può far corrispondere sintatticamente alla funzione della punteggiatura che segna il susseguirsi delle frasi e delle proposizioni del discorso, non corrisponde a un'interruzione di esso, ma alla creazione di un'aspettativa che peraltro, nel caso indicato, è l'aspettativa non di una semplice conclusione logica o narrativa, ma di una *conseguenzialità di movimento* attuata insieme e separatamente dalle varie parti di movimento che la costituiscono. Tale conseguenzialità — esprimente, appunto, il reale valore del ritmo nella sequenza cinematografica, in corrispondenza dell'uso non semplicemente sintattico, ma *dinamico* del montaggio — è suscitatrice perciò di un'emozione particolare — dinamica — del discorso, che può attuarsi anche indipendentemente dalla semplice conseguenzialità logico-narrativa (secondo caso dell'esempio citato) mentre normalmente si attua in concomitanza con essa (terzo caso) cosí da ricomprenderla attualmente dentro di sé, senza che peraltro il proprio significato vada perduto (onde non dovrà in ogni caso confondersi semplicemente con essa).

L'esempio citato — che ciascuno che disponga di una macchina da presa e proiezione può divertirsi a ricostruire in sede sperimentale — mostra in modo evidentissimo che il ritmo cinematografico — che può essere praticamente ottenuto solo attraverso la composizione dinamica e il montaggio — non consiste nel semplice susseguirsi logico-narrativo di certe scene; ma nella possibilità di riassunzione costante dell'ele-

mento dinamico — rivelato temporalmente ed estrinsecato (frequenza degli stacchi o dei tagli), in quello figurativo: senza potersi risolvere nemmeno unicamente (immanentemente) in quest'ultimo (come rivela chiaramente il primo degli esempi citati). In una serie (sequenza) costituita da piú immagini (inquadrature) dinamicamente composte, ciò potrà ottenersi soltanto qualora la *frequenza* degli stacchi (o tagli) sia calcolata in rapporto al significato non semplicemente logico, ma soprattutto dinamico del discorso: il che può accadere soltanto se *la permanenza delle singole immagini* (inq.) *sullo schermo e dinanzi ai nostri occhi non ecceda — nell'unità di tempo disposta e previamente calcolata per tutto lo svolgersi della serie — il limite di durata comportato dal loro effettivo rendimento dinamico intrinseco per la resa dinamica (estrinseca) di tutta la serie.* Senza di che l'aspettativa che presiede alla conseguenzialità dei vari movimenti risulterà delusa o si esaurirà in ciascuno di essi, e il ritmo non risulterà piú attuato.

E' dal rispetto di questa proporzione — equivalente alla legge di *compensazione* che regola la possibilità di riproduzione effettiva, spazio-temporale, degli elementi dinamici (ed eventualmente anche non dinamici) che compongono la sequenza — che dipende unicamente la possibilità di costituzione di un ritmo cinematografico. Tale legge, com'è facile intendere, è di carattere squisitamente temporale: essa tende infatti a regolare la *durata* di ciascuna inquadratura sullo schermo in modo tale che risulti direttamente proporzionale alla quantità di movimento (dinamicità) contenuta in ciascuna di esse, e inversamente alla quantità di dinamicità da estrinsecare (ad opera degli « stacchi »). Nondimeno la sua attuazione non sarebbe, com'è ovvio, possibile, indipendentemente dagli elementi spaziali che costituiscono l'immagine e che essa condiziona con la sua presenza, in vista della costituzione di un ritmo che ha come base la quantità di dinamicità estrinsecata, come forma l'immagine, come misura l'unità di tempo che ne prescrive la durata: ed è il solo e vero ritmo cinematografico. Una qualsiasi sequenza o successione di episodi e di immagini dovrà pertanto ritenersi *non cinematografica,* ogni qualvolta risulti realizzata indipendentemente dalle condizioni suddette, ai fini puramente rappresentativi o narrativi del soggetto.

Allo scopo di far risaltare ancora di piú la radicale differenza fra ritmo narrativo e ritmo cinematografico osserveremo, pertanto:

a) il ritmo cinematografico a differenza del ritmo narrativo non si limita alla resa puramente rappresentativa (in senso logico-narrativo) del soggetto, ma intende essenzialmente ricreare nella forma particolare dell'*espressione dinamica* i generici valori concettuali, emotivi, narrativi o meramente rappresentativi del film.

b) conseguentemente, il ritmo cinematografico, a differenza del ritmo puramente narrativo, non si basa su di un concorso puramente ideale o rappresentativo, ma *reale ed effettivo* d'immagini dinamicamente composte e fra di loro connesse per via dell'impiego non meramente sintattico, ma essenzialmente *dinamico* del montaggio;

c) il ritmo cinematografico — quale si attua unicamente attraverso la composizione dinamica dell'inquadratura e l'uso dinamico del montaggio — consiste essenzialmente nella *possibilità di ritraduzione spaziale di una misura temporale espressiva dei valori dinamici* di tutta la sequenza del film.

In quanto impiegato alla resa narrativa di un soggetto il ritmo cinematografico deve tuttavia, certamente, cercare di adeguarsi al ritmo narrativo, non tuttavia in guisa da lasciarsene sopraffare, ma, all'opposto, in modo da padroneggiarlo interamente cosí da conferire ad esso quel particolare senso di emotività cinematografica che deriva dalla possibilità di concreta resa dinamica degli aspetti e motivi della realtà.

Per ragioni da noi già altrove compiutamente esposte, riteniamo che il film autenticamente cinematografico non abbia possibilità di giustificarsi autonomamente e in guisa estetica se non accampandosi sul terreno dell'*espressione dinamica,* anche se, per ovvie ragioni, elementi narrativi, teatrali, o comunque lirici e poetici entrino a far parte di esso e ne costituiscano il piú delle volte addirittura l'ispirazione specifica. Ora, è proprio su tale terreno che, occupandoci del ritmo cinematografico, ci avviene di fare un singolare incontro (o che perlomeno apparirà a molti assai strano): quello con la *danza.* Non solo infatti la danza sembra condividere quella stessa ispirazione che abbiamo detta fondamentale per il cinematografo, ma anch'essa appare esprimersi attraverso una consequenzialità spazio-temporale ritmata da pause, arresti (analoghi in certo modo agli stacchi del cinematografo), modulazioni di movimento. Anch'essa, al pari del cinematografo, può ispirarsi a motivi plastici, lirici, musicali, o addirittura narrativi per renderli dinamicamente. Pure ogni ragione di piú stretta analogia deve cadere non appena si consideri che la danza ha come argomento unicamente l'espressione dei movimenti soggettivi del corpo umano, non di qualsiasi movimento (in senso oggettivo); e d'altra parte la sua esecuzione affidata unicamente all'iniziativa del soggetto (anche se si tratta di piú soggetti) e vincolata ad esso, non dispone di alcun mezzo di riproduzione oggettiva (spazio-temporale) che ne assicuri in modo effettivo, la possibilità di riproduzione costante per l'instaurazione di un ritmo in senso plastico-dinamico-figurativo. La dinamicità che risulta dal complesso plastico della danza non solo non dispone infatti di alcun mezzo grafico su cui fissarsi, ma anche qualora, per imprestito del cinematografo, eventualmente ne disponesse (come se ad. es. filmassimo in un sol pezzo di pellicola, *senza tagli né stacchi,* un'intera azione) non perverrebbe mai *con mezzi propri,* oggettivamente, ad estrinsecarsi nel modo voluto dal cinematografo per la costituzione cioè di un ritmo non puramente soggettivo. Ciò non consente nemmeno, com'è ovvio, alla danza di esprimersi in modo veramente definitivo: donde quel senso di perenne irrequietezza, instabilità, incompiutezza, che caratterizza il movimento nella danza pur costituendone, almeno in gran parte, anche il fascino piú sottile. Diremo quindi che pur esprimendosi la danza, al pari del cinematografo, in un ritmo di movimen-

to reale (che si svolge cioè realmente nello spazio e nel tempo), e pur costituendo anch'essa, indubbiamente, un tentativo di interpretazione plastica del movimento, agli scopi di una realizzazione artistica ispirata prevalentemente a motivi musicali, ma anche, eventualmente descrittivi, narrativi, letterari, essa non costituisce nulla di simile al cinematografo, per i seguenti principali motivi:

a) la danza ha come argomento la resa di ritmi plastici *soggettivi* collegati unicamente ai movimenti del corpo umano (non è un'arte figurativa);

b) essa non dispone di alcun mezzo tecnico di riproduzione oggettiva: come la composizione e il montaggio, i quali conferiscono all'opera d'arte cinematografica una fisionomia inconfondibile e la possibilità di *riproduzione costante* (la quale difetta in tutto alla danza);

c) il ritmo cinematografico si costituisce sulla base di un'*estrinsecazione dinamica* che il ritmo coreografico non è capace di attuare (almeno nel senso voluto per il cinematografo).

3. — *Natura e modalità del ritmo cinematografico.*

Il ritmo cinematografico si determina nella concorrenza e rispettiva confluenza in un unico ritmo di movimento (*dinamicità*) *dei vari ritmi di coesistenza* (*spazialità*) *e successione* (*temporalità*), *cosí da costituire in un'unica misura temporale* (*modulo*) *la modalità di riproduzione* (*frequenza*) *dei vari contenuti dinamico-visivi della sequenza.* Il ritmo cinematografico vale infatti come processo non solo d'integrazione, ma altresí di attualizzazione in tutti i valori della successione che esso ha il merito di esprimere in una *contemporaneità* reale, traducendo cosí in un unico ritmo di coesistenza — valutabile ormai non solo dal punto di vista spaziale, ma anche temporale, ossia come ritmo complessivo di movimento — tutti i valori compositivi anche non esplicitamente dinamici della sequenza. Il ritmo cinematografico realizza infatti tutte le condizioni proprie dei ritmi di successione in una sorta di coesistenza spazio-temporale che costituisce la base della riproduttività reale delle singole sensazioni dinamiche prestate dal succedersi delle varie immagini in movimento sullo schermo: e ciò per entro una misura comune unitaria che provvede *anticipatamente* alla loro integrazione reciproca (cfr. legge di compensazione dinamica). Perché ciò avvenga occorre tuttavia che il nesso di carattere unitario che governa in forma temporale il ritmo di apparizione delle varie inquadrature sullo schermo non risulta mai interrotto o turbato per la sproporzione eccessiva di alcuno dei suoi membri: ossia occorre, in altri termini: che la durata di ciascuna inquadratura sullo schermo sia esattamente calcolata in base al rendimento dinamico di ciascuna, in modo che si possa effettivamente attuare la contemporaneità dei risultati predetti.

Il vero ritmo plastico cinematografico non consiste adunque — come il ritmo plastico puramente figurativo — in una semplice coesistenza obbligata di certi fattori rappresentativi (sia pure considerati in

movimento) attorno a un centro ideale o modulo spaziale staticamente e isolatamente considerato (onde il valore negativo, da un punto di vista cinematografico, non solo di certe composizioni arieggianti alla pittura, ma anche di certi scenari architettonici sul tipo di quelli teatrali). *Il ritmo plastico cinematografico si esercita infatti in funzione di un* modulo temporale *regolante un ritmo di successione spaziale delle diverse immagini sullo schermo — vale a dire in modo complessivamente dinamico — cosí che la misura temporale particolare che presiede assieme all'elemento spaziale alla costituzione dei singoli ritmi concorrenti alla composizione dinamica di ciascuna inquadratura, venga esercitata in funzione della misura temporale complessiva unitaria che presiede alla loro redistribuzione spaziale ad opera del montaggio.* Il ritmo cinematografico esprime, nifatti, fondamentalmente, una relazionalità spazio-temporale fra gli elementi dinamici che compongono le singole inq. della sequenza: la cui unità programmatica, prevista idealmente dal *modulo,* si realizza, appunto, secondo un ritmo determinato dalla frequenza degli *stacchi* condizionanti la riassunzione dinamica dell'immagine nell'unità di tempo. Dove com'è evidente, la possibilità di riassunzione dinamica dell'immagine, ossia la *frequenza,* attiene direttamente a quella facoltà di riproduttività spazio-temporale dei vari contenuti dinamici delle singole inq., che si attua sulla base unitaria fissata dal modulo per tutta la sequenza. Come sopra osservato, la contemporaneità dei risultati cinematografici è dovuta, infatti, alla misura temporale (modulo) che presiede al loro costituirsi: onde deve apparirci in modo ancor piú evidente, come questa contemporaneità trovi la sua piú ampia giustificazione nell'attuazione pratica del ritmo.

Il ritmo cinematografico scandisce il rapporto di *conseguenzialità dinamica* fra le varie inquadrature, stabilito in base alla quantità di dinamicità estrinsecata, in proporzione diretta al numero degli stacchi e alla dinamicità stessa delle immagini che compongono le singole inquadrature della sequenza: ciò in misura possibilmente non eccedente e — in ogni caso — *non inferiore* al modulo. Nel qual caso non si avrebbe piú la possibilità di costituzione di un ritmo veramente cinematografico per la insufficiente quantità di dinamicità estrinsecata. Mentre la perfetta adeguazione dell'estrinsecazione al modulo esprime la perfetta adeguazione di forma e di contenuto che nel cinematografo, come in qualsiasi opera d'arte, rappresenta l'adeguazione piena dell'idea al risultato previsto e voluto dall'artista; l'adeguazione perfetta della frequenza alla dinamicità — che rappresenta la condizione imprescindibile perché quel risultato sia effettivamente ottenuto — culmina nella formazione di un ritmo cinematografico che ha per sua essenza la dinamicità espressa ed estrinsecata. Ne consegue che cadendo il rapporto di proporzionalità tra la frequenza degli stacchi e il contenuto di dinamicità delle singole inquadrature, cade l'estrinsecazione, e mentre non si attua piú la corrispondenza di questa al modulo, viene meno ogni possibilità di costituzione di un ritmo dinamicamente fondato, cioè perfettamente e compiutamente cinematografico.

Tale complesso intreccio di proporzionalità (a parità di contenuto dinamico delle singole inq.) è stato da noi altrove indicato con la formula: $E : M = F : D$, tenuto conto tuttavia (nel caso contrario) che F deve risultare *inversamente proporzionale* a D tutte le volte che $D \gtrless EM$ (estrinsecazione richiesta dal modulo), nel qual caso si avrà $EM = \frac{F}{D}$: formula che intende simbolicamente connotare la perfetta corrispondenza dell'estrinsecazione al modulo nell'inversa proporzionalità della frequenza degli stacchi alla dinamicità delle singole inquadrature, in attuazione della fondamentale *legge di compensazione* che regola la costituzione del ritmo cinematografico.

Converrà ancora una volta schematicamente riassumere:

a) ogni ritmo è dinamico, ma non ogni dinamismo è *reale*: il ritmo cinematografico è l'espressione di un *dinamismo reale*, e non può essere pertanto confuso né sostituito con altre specie di ritmi puramente spaziali (o comunque figurativi: pittura, ecc...) né temporali (musica) né tanto meno con ritmi narrativi, puramente immaginativi, ideali e psicologici;

b) se ogni ritmo esprime un'*intrinseca* dinamicità, il ritmo cinematografico è basato invece, essenzialmente, sull'*estrinsecazione dinamica*: perciò esso è tipico e inconfondibile dell'espressione cinematografica (in paragone per es. alla danza) né può essere comunque scambiato o sostituito col ritmo compositivo interno di ogni immagine (o inquadratura) per quanto dinamica;

c) la costituzione del ritmo cinematografico poggia essenzialmente ed esclusivamente sull'*uso dinamico del montaggio* (presupponente a sua volta la composizione dinamica dell'inquadratura): e cioè sulla *conseguenzialità dinamica* che si viene a costituire fra piú inquadrature dinamicamente composte quando la loro frequenza di apparizione sullo schermo è regolata in base al loro concreto ed effettivo *rendimento dinamico* (e non soltanto genericamente espressivo o significativo ai fini della resa narrativa del soggetto).

Onde si possono desumere anche i seguenti corollari:

aa) deve risultare particolarmente evidente che il ritmo cinematografico non può ritenersi un ritmo a carattere puramente interno né puramente esterno rispetto al complesso d'inquadrature che compongono la sequenza: esso è ciò che conclude in modo perfettamente *unitario* la serialità compiuta (sequenza) dei movimenti colti attraverso le singole inquadrature, estrinsecanti ad opera del montaggio, e da esso contemporaneamente riattuati per entro l'intero complesso;

bb) nessuna inquadratura, presa isolatamente, può quindi valere a costituire alcun risultato cinematografico definitivo: a qual proposito occorre anche ricordare che ogni inquadratura risulta *isolata* ogni qualvolta la sua *durata* sullo schermo eccede il limite di *compensazione dinamica* richiesta dal modulo e consentita dall'intrinseca dinamicità;

cc) siccome ogni movimento di macchina equivale, dal suo canto, di solito, a un'inquadratura eccessivamente prolungata e quindi prati-

camente isolata sullo schermo e nell'attenzione del riguardante, dobbiamo riconoscere altresí che nessun movimento di macchina può valere *da solo* (a prescindere cioè dalla funzione estrinsecativa degli stacchi, cioè dal montgagio) a costituire un qualunque risultato cinematograficamente apprezzabile (1).

Torniamo, infatti, ancora una volta a ripetere che l'autentico ritmo cinematografico non può in nessun modo essere commisurato al valore di una singola inquadratura o a un gruppo *dinamicamente* slegato d'inquadrature ma solo al valore dell'intera sequenza: in quanto essa si riveli come *attuazione di un'idea dinamica unitaria che presiede a tutta la composizione dinamico-figurativa e che, espressa temporalmente dal modulo, risulta realizzata mediante l'unificazione concreta di tutti i ritmi spaziali e temporali delle singole inquadrature, in modo essenzialmente dinamico, nel montaggio.* E' ovvio quindi che non si può parlare di una duplice fisonomia *distinta* del ritmo: l'uno interno l'altra esterna; ma di un *unico ritmo* che è il prodotto dell'unificazione intrinseca dei risultati dinamici estrinsecati ad opera del montaggio e attraverso questo *contemporaneamente* riassunti a dar significato ai contenuti di ciascuna inq. della sequenza: senza di che ogni risultato si rivelerebbe monco, parziale e dinamicamente slegato, nell'assenza di costituzione di un ritmo veramente cinematografico. Tale concetto del ritmo cinematografico deve ritenersi *insostituibile,* in quanto esso, ed esso soltanto, contiene la *rivelazione* autentica, perfettamente unitaria (e in pari tempo analogicamente differenziata), del significato dinamico del film: onde appare indebita e cinematograficamente controproducente, ogni surrogazione di qualsiasi altro ritmo (musicale, puramente figurativo, narrativo o dinamico-interno: attinente cioè soltanto alla composizione dell'inq.) ad esso. E ciò anche se tali ritmi, da considerarsi puramente accessori, possano concorrere utilmente e subordinativamente, alla composizione. Non bisogna poi, naturalmente, nemmeno confondere il vero dinamismo cinematografico col semplice dinamismo psicologico che accompagna la possibilità di riproduzione di ogni rappresentazione, artistica e non artistica. Il dinamismo cinematografico, come si è detto, è *reale,* ossia concerne oggetti effettivamente in movimento (ragion per cui non può nemmeno essere rimpiazzata col dinamismo *fittizio* che producono i movimenti di macchina); mentre il dinamismo psicologico è del tutto ideale ossia si accontenta di meri riferimenti rappresentativi del soggetto. Non possiamo pertanto ridurre la percezione cinematografica a un semplice spostarsi di attenzione da un oggetto all'altro (supposti preventivamente immobili) o, peggio, alla percezione di un semplice conflitto d'idee, al quale non corrisponda nessuna realizzazione dinamica nella realtà. Per questo non potrà ritenersi in alcun modo cinematografica una sequenza realizzata con meri elementi statici anche se questi elementi siano psicologicamente suscet-

(1) La mobilità dell'inquadratura come anche l'efficacia dell'angolazione, anche se atte a suscitare effetti figurativi e psicologici di notevole potenza, non consentono, da sole, la costituzione di un vero e proprio ritmo cinematografico.

tibili di una certa valutazione dinamica (1). E' da notarsi, infine, che mentre la realizzazione di un autentico ritmo cinematografico trascina con sé ogni altro risultato: unità espressiva, nobiltà figurativa, efficienza narrativa, evidenza psicologica, conflitto ideologico, ecc., non può darsi assolutamente il contrario; segno evidente che il ritmo cinematografico è il piú ampio e comprensivo dei risultati ottenibili nel film ed è praticamente insostituibile.

4. — *Valutazione del ritmo cinematografico.*

Il fatto che il ritmo cinematografico realizzi integrativamente e contemporaneamente le condizioni specificamente proprie di ogni ritmo di successione e di coesistenza, determinando la maggior ampiezza di questo ritmo, per il rendimento dei vari contenuti espressivi di altri generi d'arte, nei confronti di ogni altro ritmo; non deve andare ovviamente a detrimento della principale risultanza cinematografica del film. In particolare, la parentela strettissima del ritmo cinematografico coi ritmi figurativi e coi ritmi musicali, mentre non ci deve far dimenticare la natura specificamente propria (dinamica) di esso, ci deve rendere convinti della sua particolare attitudine a rivestire forme di emotività caratteristiche della pittura e della musica: a patto però che i vari ritmi figurativi e musicali si prestino effettivamente a esser tradotti in ritmi di movimento.

Lo stesso occorre ripetere per i vari ritmi narrativi: tenendo comunque ben presente che la natura *realisticamente* espressiva del cinematografo, mal si adatta a rendere contenuti lirici o narrativi che non risultino traducibili effettivamente in condizioni di spazio e di tempo e, complessivamente, di movimento, realmente concrete. Cosí ad es.: l'uso evocativo o meramente analogico della parola non avrà alcun significato cinematografico se non risulti inserito attualmente attraverso una immagine, nel concreto ed effettivo contesto del ritmo cinematografico di tutta la sequenza. Né d'altra parte quest'ultima avrà concreto significato cinematografico qualora intenda realizzare un semplice ritmo narrativo senza curare che gli effetti sintattici risultino effettivamente subordinati alle condizioni di spazio e di tempo *reali* richieste per il ren-

(1) Di un tale imperdonabile fraintendimento del significato del ritmo cinematografiico risultano permeate la quasi totalità delle sequenze dell'*Alessandro Newskij* di Eisenstein: film enormemente statico nel suo complesso e in cui ritmi puramente figurativi, musicali, psicologici tentano invano supplire alla sostanziale carenza di risultati cinematografici effettivi: come nella famosa sequenza dei « cavalieri teutonici » o in quella dell' « alba prima della battaglia » (di cui vedi nota illustrativa dello stesso E. riportata sul fasc. XI, 1 di questa stessa rivista, assieme ad altri scritti dello stesso testimonianti, quasi tutti, una certa confusione d'idee riguardo la giustificazione, in sede teorica, del fenomeno cinematografico). Ripetiamo che la effettiva possibilità di concorrenza di altri ritmi non può acquistare significato cinematografico se non in quanto essi accettino effettivamente di tradursi in un ritmo *reale* di movimento.

dimento dinamico di tutta la sequenza. Come sarebbe, del resto, assurdo che le parole o le azioni dei personaggi di un libretto pretendessero accamparsi fuori dei limiti imposti dalla composizione musicale, altrettanto è assurdo che i personaggi, le azioni o le parole di un film intendano emanciparsi dai limiti imposti dalla composizione dinamica, per entro la quale soltanto possono acquistare valore cinematografico, nell'attuazione di un ritmo corrispondente. Una retta comprensione dell'opera d'arte cinematografica richiede pertanto che non si abbia riguardo soltanto al ritmo puramente narrativo (o puramente immaginativo) che la congiunzione dei singoli quadri o scene contenutisticamente espressive può effettivamente contribuire a produrre (non molto dissimilmente, del resto, dal susseguirsi di scene e capitoli in un romanzo) ma principalmente al ritmo cinematografico: quello che ha per base il montaggio dinamico (non semplicemente sintattico) degli elementi costitutivi della sequenza, e la composizione dinamica (non semplicemente statica o figurativa) dell'inquadratura. Che poi un particolare ritmo narrativo (dato dalla frequenza degli stacchi e dal susseguirsi piú o meno rapido di certe scene, in concomitanza, comunque, del principale risultato dinamico del film) possa scaturire dal predetto ritmo, questa non è che la conseguenza ovvia di un impiego perfettamente ortodosso dei mezzi tecnici, delle possibilità e dello spirito proprio dell'opera cinematografica a rendere l'eventuale soggetto narrativo o drammatico del film: il quale è peraltro suscettibile anche di contenuti tutt'affatto diversi (ad es. musicali, puramente figurativi. ecc.) (1).

Praticamente, la coscienza del ritmo cinematografico si avverte dallo spettatore principalmente nel senso di aspettazione che accompagna il presentarsi di ciascuna immagine sullo schermo, non come se questa dovesse valere solo, *illimitatamente* di per sé, ma in stretto *rapporto di durata* con la successiva: in modo che l'una e l'altra risultino significative solo sulla base di una *conseguenzialità dinamica* (equivalente alla costituzione effettiva di un nesso dinamico unitario) che l'attenzione si rivela capace di seguire solo se la *durata* delle inquadrature sullo schermo risulti effettivamente commisurata, in maniera rispettivamente diretta e inversa, alla quantità di dinamicità contenuta in ciascuna inq., e alla frequenza degli stacchi necessaria per produrre l'estrinsecazione di quella dinamicità (1). Per ciò occorre che il susseguirsi degli stacchi (o tagli) sia attentamente seguito dallo spettatore in connessione col senso di valutazione dell'intensità di emozione dinamica suscitata dall'incontro delle varie inquadrature; e pur senza che tutto ciò valga a distrarre lo spettatore dal contenuto espressivo (eventual-

(1) A questo proposito converrà ben distinguere il significato *dell'episodio* o della *scena* del film da quello della *sequenze*. Mentre coi primi si ha riguardo unicamente all'unità narrativa o rappresentativa del film, con la seconda si ha riguardo all'*unità dinamica* costituente la base della resa cinematografica di quell'episodio o di quella scena. Così mentre un episodio consta normalmente di piú scene, ogni scena di piú sequenze, la sequenza costituisce, invece, l'unità minima esteticamente indecomponibile del film.

mente narrativo o spettacolare) del film: contenuto che per lui dovrà avere comunque significato soprattutto per quel coefficiente di emozione dinamica che saprà in lui suscitare. L'acquisizione del senso del ritmo cinematografico, come del resto di qualsiasi altro ritmo nell'arte, piú che opera di riflessione analitica è frutto di percezione sintetica e di abitudine: cosí come la percezione del ritmo musicale, di una danza, o di un quadro è connesso piú che altro all'istinto o sensibilità particolare (che può in alcuni soggetti non espressamente votati a quel genere di intendimento artistico, espressamente mancare). Ma come nel percepire il valore di un quadro io non posso distogliermi dai fattori puramente formali di colore e di composizione di cui dipende essenzialmente il ritmo dell'opera d'arte, per occuparmi esclusivamente del soggetto (cosí facendo io non capirò mai nulla del particolare valore emotivo, pittorico, del quadro); cosí, pur senza trascurare il soggetto, io non posso per intendere veramente il valore espressivo di un film, prescindere dal significato dinamico attraverso cui esso mi è porto. Se, poniamo il caso, io debbo afferrare *cinematograficamente* il sentimento che m'ispira il gesto di una mano che coglie una rosa, io non potrò sottovalutare il *movimento* per abbandonarmi unicamente sul fatto della mano e della rosa (che anche una semplice cartolina illustrata potrebbe registrare); essenziale è invece di valutare quel movimento in connessione emotiva con gli altri movimenti della serie: considerato il fatto che esso neppure vale per sé solo, ma unicamente in connessione col significato dinamico di tutto il complesso in cui si trova inserito. E' appunto in questa connessione che si scorge il ritmo: il quale non è altro se non il rapporto emozionale che lega due o piú contenuti dinamici in relazione a una misura ideale (in sé astratta, ma che diviene nell'esecuzione del ritmo ben reale e concreta) che ne stabilisce, in connessione col resto, il limite, il valore, il contenuto, cioè la significazione e il rapporto. E poiché l'apprezzamento del valore di un film è, appunto, fondamentalmente (come del resto per qualsiasi altra opera d'arte), apprezzamento del ritmo, ossia esame critico della corrispondenza dei mezzi e dei risultati alla realizzazione dell'idea che ha presieduto o avrebbe dovuto presiedere alla sua costituzione specifica; e siccome, d'altra parte, è compito indispensabile della critica di dirigere verso un apprezzamento di questi valori la formazione del gusto del pubblico, non sarà fuori proposito indicare qui brevemente i criteri che debbono o dovrebbero informare qaulsiasi analisi estetica di un film dotato di coefficienti cinematografici.

a) *Analisi del soggetto*: questa parte deve contenere la motivazione generale (ideologica) del film e l'esposizione sommaria del soggetto, condotta peraltro in modo da far rilevare le possibilità veramente cinematografiche di esso, e con indicazione prevalente delle scene che dànno o avrebbero dovuto dare speciale risalto cinematografico al film.

b) *Analisi della composizione*: destinata a un esame della composizione dinamico-figurativa del film sia in generale sia in dettaglio; tenendo comunque presente che la composizione figurativa va giudica-

ta secondo il suo intrinseco significato dinamico (che ha o avrebbe potuto avere) e che comunque il suo apprezzamento dev'esssere sempre riferito alla susseguente.

c) *Analisi del montaggio*: neppure questo esame potrà essere condotto in modo indipendente dal precedente, tenuto conto della strettissima relazione esistente (o che dovrebbe esistere) fra i due elementi, agli effetti della *estrinsecazione dinamica*: al cui valore va pertanto commisurato ogni apprezzamento *tecnico* del montaggio, relativo cioè alla sua capacità (o meno) di costituire, attraverso gli stacchi, una effettiva conseguenzialità degli elementi dinamici della sequenza, per la costituzione di un ritmo veramente cinematografico.

d) *Esame del ritmo*: questa parte mirerà a riconoscere e a valutare — sulla base della ben nota proporzione intercorrente fra la frequenza degli stacchi e la dinamicità delle singole inquadrature — la effettiva adeguazione dell'estrinsecazione al *modulo*, tenendo comunque presente che l'apprezzamento del modulo (corrispondente all'*idea dinamica* della sequenza) pur ricavato induttivamente dal ritmo (che ne rappresenta l'esecuzione) deve giocare, nella valutazione, come elemento a priori condizionante tutto l'apprezzamento della effettiva concludenza estetica del film (considerato nella sua fondamentale unità costitutiva: cioè la *sequenza*) in ordine agli effetti voluti e conseguiti dal regista.

e) *Esame degli altri contenuti del film*: in questa parte potranno rientrare tutte quelle considerazioni di ordine estetico e non estetico sul film che comunemente si possono chiamare *di contenuto*: tenendo anche qui presente, comunque, che esse non possono costituire un contenuto apprezzabile del film, qualora si accampino o pretendano farsi valere al di fuori di quella *forma specifica* che esso deve avere per potersi qualificare come opera veramente cinematografica. Col che non intendiamo evidentemente ridurre tutto l'apprezzamento e quindi il valore del film unicamente al suo aspetto tecnico formale, ma intendiamo unicamente dire che questo apprezzamento dovrà costituire (per ogni critica o valutazione non dilettantistica) necessariamente la base onde dovrà partire l'apprezzamento di qualsiasi contenuto.

Giuseppe Masi

Teatro e cinema

I

Se per la critica è ormai piuttosto comune rilevare le affinità fra il cinema e il romanzo , il « teatro filmato » è ancora spesso considerato come un'eresia. Fino a che è stato difeso soprattutto dalle dichiarazioni e dall'opera di Marcel Pagnol, si poteva ritenere che i suoi rari successi fossero dovuti a malintesi risultanti da congiunture eccezionali. Il « teatro filmato » restava legato al ricordo retrospettivamente burlesco del « Film d'arte » o al derisorio sfruttamento dei successi di « *boulevard* » secondo lo « stile » Berthomieu (1). Ancora durante la guerra il fallimento della riduzione per lo schermo di un dramma eccellente come *Le Voyageur sans bagages,* in cui sia lo stile che il soggetto avrebbero potuto passare per cinematografici, dava alla critica del « teatro-filmato » degli argomenti apparentemente decisivi. Si è dovuto arrivare alla serie dei recenti successi che vanno da *Piccole Volpi* a *Macbeth,* passando per *Enrico V, Amleto,* e *I Parenti terribili,* per poter validamente dimostrare che il cinema era in grado di adattare le opere drammatiche piú differenti.

In verità il pregiudizio contro il « teatro-filmato » non avrebbe da invocare forse tanti argomenti storici quanti si può credere se ci si limita ad esaminare gli adattamenti da opere teatrali riconosciuti come tali. Bisognerebbe riprendere in considerazione la storia del cinema non piú in funzione dei titoli ma della struttura drammatica della sceneggiatura e della regía.

Mentre condannava senz'appello il « teatro filmato », la critica prodigava i suoi elogi a forme cinematografiche in cui una piú attenta analisi avrebbe dovuto rintracciare tutti gli elementi dell'arte drammatica. Accecata dall'eresia del « Film d'Arte » e dei suoi seguaci, la dogana lasciava passare sotto l'etichetta del « Cinema puro » i veri aspetti del teatro cinematografico, a cominciare dalla commedia americana. A guardar da vicino, questa non è meno « teatrale » dell'adattamento di non so quale *pièce de boulevard* o di Broadway. Edificata sull'effetto comico di una battuta o di una situazione, di rado ricorreva ad artifici propriamente cinematografici; la maggior parte delle scene sono in interno e la sceneggiatura usa quasi unicamente il

(1) Incomprensibile eccezione del cinema parlato solo l'indimenticabile *Jean de la Lune.*

campo e il contro campo per mettere in valore il dialogo. Bisognerebbe qui diffondersi sui retroscena sociologici che hanno permesso il brillante sviluppo della commedia americana per una decina d'anni. Ritengo che essi non infirmino minimamente un virtuale rapporto fra il teatro e il cinema. Il cinema ha in qualche modo eliminato la necessità di un testo teatrale preesistente. Non ce n'era piú bisogno; ché gli scrittori in grado di scrivere drammi potevano venderli direttamente per lo schermo. Ma questo è un fenomeno del tutto accidentale, storicamente in rapporto con una congiuntura economica e sociologica precisa e, sembra, in via di sparizione. Da dieci anni vediamo, parallelamente all'agonia dell'ispirazione della commedia americana, moltiplicarsi gli adattamenti del teatro comico che ha riportato un certo successo a Broadway, del genere di *La Signora del Venerdí* o *Arsenico e vecchi merletti* (si è avuto, in questo caso, un curioso ribaltamento del fenomeno, giacché la regía parigina è stata in un certo senso ricalcata sulla sceneggiatura del film di Capra, che doveva certo molto alla messa in scena teatrale). Nel campo del dramma psicologico e sociale un Wyler non esita a riprendere puramente e semplicemente il dramma di Lilian Hellman *Piccole Volpi* e a portarlo « in cinema », con una scenografia assolutamente teatrale. In America infatti non c'è mai stato nessun pregiudizio contro il teatro filmato. Ma le condizioni della produzione hollywoodiana non si sono presentate, almeno fino al 1940, allo stesso modo che in Europa. Si trattava piuttosto di un « teatro cinematografico » che si limitava a dei generi ben precisi e che aveva, almeno durante la prima decade del parlato, ben poco a che fare con la scena. La crisi di soggetti di cui soffre oggi Hollywood l'ha già spinta a ricorrere piú spesso al teatro scritto. Ma, nella commedia americana, il teatro, invisibile, era virtualmente presente.

E' vero che in Europa, e specialmente in Francia, non potremmo invocare un successo paragonabile a quello della commedia americana. Eccezion fatta per il caso particolarissimo e che meriterebbe uno studio speciale, di Marcel Pagnol, l'apporto del teatro francese al cinema è stato disastroso. Ma il teatro filmato non comincia con il parlato: risaliamo un po' piú su e precisamente all'epoca in cui l'attenzione del mondo cinematografico si accentra sul fallimento del « Film d'Arte ». Allora trionfava Méliès, che ha visto in fondo nel cinema solo un perfezionamento del meraviglioso teatrale; il trucco è per lui il prolungamento della prestidigitazione. La maggior parte dei grandi comici francesi e americani viene dal music-hall o dal *boulevard*. Basta guardare Max Linder per capire quanto della sua arte egli deve alla precedente esperienza teatrale. Come la maggior parte dei comici dell'epoca, recita deliberatamente « al pubblico », strizza l'occhio alla sala, la prende a testimonio del suo imbarazzo, non esita dinanzi all'« à part ». Quanto a Charlot, anche indipendentemente dal suo debito verso il mimo inglese, è evidente che la sua arte consiste in una messa a punto, grazie al cinema, della tecnica del comico di music-hall. Qui, il cinema supera il teatro, ma quasi continuandolo e sbarazzandolo

delle sue imperfezioni. L'economia di un gag teatrale è subordinata alla distanza tra la scena e la sala, e soprattutto alla durata delle risate che spingono l'attore a prolungare l'effetto fino alla loro estinzione. La scena lo incita dunque, persino lo costringe, all'iperbole. Solo lo schermo poteva permettere a Charlot di raggiungere quella perfetta matematica della situazione e del gesto, in cui il massimo di chiarezza si esprime nel minimo tempo.

Nelle vecchie farse, come la serie dei *Boireau* o degli *Onésime* ad esempio, non è piú solo la recitazione dell'attore che si rifà al teatro primitivo, ma la struttura stessa della storia. Il cinema permette di portare alle ultime conseguenze una situazione elementare a cui il palcoscenico imponeva delle restrizioni di tempo e di spazio che la mantenevano in uno stato di evoluzione in certo modo larvale. Il cinema ha permesso la metamorfosi di situazioni teatrali che senza di lui non sarebbero mai arrivate ad uno stato adulto, e ciò ha potuto far credere che il cinema fosse venuto ad inventare e creare dal nulla dei fatti drammatici nuovi. Cosí al « Jardin des Plantes » vediamo una salamandra messicana capace di riprodursi allo stato di larva. Iniettandole determinati ormoni, gli scienziati moderni son riusciti a farle assumere la forma adulta. Allo stesso modo sappiamo che la continuità dell'evoluzione animale presentava delle incomprensibili lacune fino a quando i biologi non hanno scoperto le leggi della pedemorfosi che hanno loro insegnato, non solo a integrare le forme embrionali dell'individuo all'evoluzione della specie, ma a considerare determinati individui apparentemente adulti come degli esseri bloccati nella loro evoluzione (1). In questo senso, certe specie di teatro si fondano su delle situazioni drammatiche congenitalmente atrofizzate prima dell'apparizione del cinema. Se il teatro è, come dicono alcuni filosofi (2), una metafisica della volontà, cosa si deve pensare di una farsa come *Onésime et le beau voyage,* in cui l'ostinazione a continuare, in mezzo alle piú assurde difficoltà, non si sa bene che viaggio di nozze, il cui stesso scopo scompare dopo le prime catastrofi, confina con una specie di follia metafisica, un delirio della volontà, un cancro del « fare » che si genera da se stesso contro ogni ragionevolezza? La maggior parte di queste comiche sono piuttosto l'epressione lineare e costante di una idea fondamentale del personaggio. Sono legate ad una fenomenologia dell'ostinazione. Boireau servitore « farà » le pulizie fino a quando la casa cade in rovina. Onésime, sposo migratore, continuerà il suo viaggio di nozze fino ad imbarcarsi per l'orizzonte nel suo inseparabile baule di vimini. L'azione qui non ha piú bisogno di intrighi, di incidenti, di quiproquo e di colpi di scena; si sviluppa in maniera implacabile fino a distruggersi da se stessa. Avanza ineluttabilmente verso una sorta di catarsi elementare fino alla catastrofe, come quei palloncini

(1) Cfr. *Jouvence* di Aldous Huxley: l'uomo è solo una scimmia nata prima del tempo.
(2) Cfr. Jean Hytier: *Les artes de Littérature.*

che i ragazzi imprudentemente gonfiano fino a farseli schiantare sul viso, a nostro, e forse anche a loro sollievo.

Del resto quando ci si riporta alla storia dei personaggi, delle situazioni e dei procedimenti della farsa classica, è impossibile non vedere che il cinema comico non rappresenta altro che la sua improvvisa e sfavillante rinascita. Genere in via d'estinzione dopo il XVII secolo, la farsa « in carne ed ossa » non si ritrova quasi piú che, estremamente specializzata e trasformata, al circo e in certe forme di music-hall. Cioè proprio dove i produttori di film comici, soprattutto ad Hollywood, sono andati a reclutare i loro attori. Ma la logica del genere e dei mezzi cinematografici ha esteso immediatamente il repertorio della loro tecnica: permettendo i Max Linder, i Buster Keaton, i Laurel e Hardy, i Chaplin; fra il 1910 e il 1920, la farsa ha raggiunto uno splendore unico nella sua storia. Intendo proprio la *farsa* di cui si è perpetuata la tradizione da Plauto e Terenzio e persino dalla Commedia dell'Arte con i suoi temi e le sue tecniche. Prenderò un solo esempio: il tema classico della tinozza del bucato si ritrova spontaneamente in un vecchio Max Linder (1912 o 13 probabilmente) in cui si può vedere il brillante Don Giovanni, seduttore di una tintora, obbligato a sprofondarsi in una tinozza piena di tinta per sfuggire alla vendetta del marito becco. In un caso simile non si tratta certo né di influenze, né di riminiscenze, ma del rinnovamento di un genere che si riallaccia alla sua tradizione.

Vediamo da queste brevi citazioni che i rapporti del teatro e del cinema sono piú antichi e piú intimi di quel che non si pensi generalmente, e soprattutto che non si limitano a quello che viene ordinariamente e in senso peggiorativo definito come il « teatro filmato ». Vediamo inoltre che l'influsso cosí inconscio come inconfessato, del repertorio e delle tradizioni teatrali, è stato decisivo per determinati generi cinematografici, ritenuti come esemplari per purezza e « carattere specifico ».

Ma il problema non è esattamente quello dell'adattamento di un dramma teatrale, come lo si intende d'ordinario. Conviene distinguere, prima di procedere oltre, quello che potremmo chiamare il « fatto drammatico » dal fatto teatrale.

Il dramma è l'anima del teatro. Ma può accadergli di rivestire un'altra forma. Un sonetto, una favola di La Fontaine, un romanzo... un film possono essere debitori della loro efficacia a quello che Henri Gouhier chiama le « categorie drammatiche ». Sotto questo punto di vista è abbastanza vano rivendicare l'autonomia del teatro, o altrimenti bisogna presentarla come negativa: nel senso che una *pièce* non potrebbe fare a meno di essere « drammatica », ma è assolutamente lecito ad un romanzo di non esserlo... *Uomini e topi* è ad un tempo un romanzo e lo schema di una tragedia. Al contrario sarebbe piuttosto penoso adattare per la scena *Du coté de chez Swann*. Non si potrebbe far l'elogio di un dramma teatrale dicendo che è romanzesco, mentre saper costruire un'azione può essere il pregio di un romanziere.

Se si considera, comunque, il teatro come l'arte specifica del dramma, bisogna riconoscere che il suo influsso è immenso e che il cinema è l'ultima delle arti che possa sfuggirgli. Ma in questo modo la metà della letteratura e i tre quarti dei film sarebbero delle succursali del teatro. Non è cosí infatti che va impostato il problema: esso comincia ad esistere realmente solo in funzione dell'opera d'arte impersonata non dall'attore, ma dal testo.

Fedra è stata scritta per essere rappresentata, ma esiste già come opera e come tragedia per lo studente che compita i suoi classici. Il « teatro in poltrona », col solo soccorso dell'immaginazione è un teatro incompleto, ma è già del teatro. Al contrario, *Cyrano de Bergerac* o *Le Voyageur sans bagages,* cosí come sono stati ridotti per il cinema, non lo sono piú anche se rimane il testo.

Se ci fosse lecito conservare di *Fedra* solo l'azione e riscriverla in funzione delle « esigenze romanzesche » o di dialogo del cinema, ci ritroveremmo nell'ipotesi precedente del teatrale ridotto al drammatico. Ma se non c'è nessun impedimento metafisico a questa operazione, si può ben vedere che ne esistono molte d'ordine pratico, contingente e storico. Il piú semplice restando la salutare paura del ridicolo, e il piú imperioso la moderna concezione dell'opera d'arte, che impone il rispetto del testo e la proprietà artistica, anche morale e postuma. In altri termini, solo Racine avrebbe veramente il diritto di riscrivere un adattamento di *Fedra,* ma a parte il fatto che non è affatto provato che lo farebbe bene (Jean Anouilh ha ridotto da sé *Le Voyageur sans bagages*) c'è anche la difficoltà che Racine è morto!

Si dirà forse che non è la stessa cosa quando l'autore è vivo. Egli infatti può ripensare personalmente la sua opera, rimodellare la sua materia — come ha fatto recentemente André Gide, sia pure in senso contrario, dal romanzo alla scena, con *Les Caves du Vatican* — ha tutti i mezzi per controllare e avallare il lavoro di un adattatore. Ma a guardar da vicino, si tratta di una soddisfazione piú giuridica che estetica; prima di tutto perché il talento e, a *fortiori,* il genio non sono sempre universali, e niente può garantire l'equivalenza dell'originale e dello adattamento, anche se firmato dall'autore. Poi perché la ragione piú comune di portare sullo schermo un'opera drammatica contemporanea, è il successo che essa ha riportato sulla scena. Tale successo la cristallizza negli elementi essenziali di un testo provato sullo spettatore e che, d'altronde, il pubblico del film intende ritrovare; eccoci di nuovo, con un giro piú o meno onorevole, di fronte al rispetto della cosa scritta.

Infine e soprattuto perché maggiore è la qualità di un'opera drammatica, piú difficile è la dissociazione del drammatico dal teatrale di cui il testo realizza la sintesi. E' significativo che si assista a dei tentativi di adattamento di romanzi per la scena, ma mai praticamente alla operazione inversa. Come se il teatro si ponesse al termine di un processo irreversibile di purificazione estetica. A rigore si potrebbe fare un dramma teatrale dei *Karamazov* e di *Madame Bovary,* ma ammet-

tendo che fossero esistiti come tali anteriormente, sarebbe stato impossibile farne i romanzi che conosciamo. Se infatti il romanzesco include il drammatico in modo che quest'ultimo può esserne dedotto, l'inverso suppone un'induzione, cioè, in arte, una creazione pura e semplice. In rapporto al dramma teatrale, il romanzo non è che una delle multiple sintesi possibili cominciando dall'elemento drammatico puro e semplice.

Se la nozione di fedeltà, quindi, non è assurda nel senso romanzo-teatro, in cui si può discernere una filiazione necessaria, non si vede troppo bene quello che potrebbe significare in senso inverso, *a fortiori* il concetto di equivalenza; tutt'al piú si potrebbe parlare di una « ispirazione », che parta da determinate situazioni e determinati personaggi.

Mi limito per il momento a paragonare il romanzo e il teatro, ma tutto porta a pensare che il ragionamento valga ancor meglio per il cinema; ché, di due cose l'una: o il film è la fotografia pura e semplice dell'opera teatrale (quindi con il suo testo) e avremo allora precisamente il famoso « teatro filmato », oppure l'opera teatrale è adattata alle « esigenze dell'arte cinematografica », e allora si ricade nell'intuizione di cui parlavamo or ora e si tratterà, in effetti, di un'altra opera. Jean Renoir si è ispirato al dramma di René Fauchois, in *Bondu sauvé des eaux,* ma ne ha fatto un'opera assolutamente superiore all'originale e che l'eclissa. Del resto è questa un'eccezione che conferma pienamente la regola.

Da qualunque parte la si affronti, l'opera teatrale, classica o contemporanea, è irrevocabilmente difesa dal suo testo. Per « adattarlo » bisognerebbe rinunciare all'opera originale per sostituirla con un'altra, forse superiore, ma che non è piú bella. Operazione fatalmente limitata, del resto, agli autori minori viventi, ché i capolavori consacrati dal tempo ci impongono come un postulato il rispetto del testo.

Tutto ciò non fa che confermare l'esperienza degli ultimi dieci anni. Se il problema del teatro filmato ritrova una singolare attualità estetica, lo deve ad opere come *Hamlet, Henry V, Macbeth,* per il repertorio classico, e, per i contemporanei, a dei film come *La Vipera* di Lilian Hellman e Wyler, *I Parenti terribili, Occupati d'Amelia, La Corde...* Jean Cocteau aveva preparato prima della guerra un « adattamento » dei *Parents terribles.* Dopo aver ripreso, nel 1946, il suo progetto, ha rinunciato alla riduzione e si è deciso a conservare integralmente il testo. Vedremo piú avanti che ha conservato persino quasi la scenografia teatrale. Americana, inglese, o francese, che riguardi opere classiche o moderne, l'evoluzione del teatro filmato è sempre la stessa; la caratterizza una fedeltà di piú in piú imperiosa alla cosa scritta, come se le diverse esperienze del cinema parlato si unissero su questo punto. In altri tempi, la prima preoccupazione del cineasta sembrava quella di camuffare l'origine teatrale del modello, di adattarlo, di dissolverlo nel cinema. Ora non solo sembra rinunciarvi, ma piuttosto tende a sottolineare sistematicamente il carattere teatrale. Né può essere altrimenti dal momento che si vuol rispettare il carattere essen-

ziale del testo. Concepito in funzione delle virtualità del teatro, il testo le porta già tutte in sé. Determina dei modi ed uno stile di rappresentazione; è già, in potenza, il teatro. Non si può decidere allo stesso tempo di essergli fedeli e di sviarlo dall'espressione alla quale tende.

Ne troveremo la conferma in un esempio ispirato al repertorio classico: una pellicola che da una dozzina d'anni infierisce nelle scuole e nei licei francesi e che pretende di essere un tentativo di insegnamento della letteratura attraverso il cinema. Si tratta de *Il Medico per forza* portato sullo schermo con l'aiuto di un professore di buona volontà, da un regista di cui taceremo il nome. Questo film ha già un voluminoso archivio di lettere, elogiative quanto deprimenti, di professori e di presidi di liceo entustiasti delle sue doti. In realtà il film non è altro che un'inverosimile sintesi di tutti gli errori suscettibili di snaturare il cinema come il teatro, e come Molière. La prima scena, quella delle fascine, ambientata in una foresta *vera,* inizia con una carrellata interminabile lungo il sotto bosco, visibilmente destinata a far apprezzare gli effetti del sole sotto i rami, prima di scoprire due clowns che, nell'*entr'acte,* stanno certo a cercar funghi: il disgraziato Sganarello e sua moglie i cui costumi di teatro hanno qui l'aria di un travestimento grottesco. La scenografia realistica continua per tutto il film, come può: l'arrivo di Sganarello per il consulto dà occasione di mostrare un piccolo maniero di campagna con il cortile e le gallinelle bianche che sguazzano nel fango. Che dire della sceneggiatura! Nella prima scena si passa dal « mezzo campo » al « primo piano », naturalmente cambiando di inquadratura ad ogni battuta. Si sente che se il testo non avesse dato, suo malgrado, una certa misura al film, il regista avrebbe reso « la progressione del dialogo » con un montaggio sul tipo di quello di Abel Gance. In questo modo la sceneggiatura permette agli allievi di non perdere niente, coi « campi » e « contro campi », in primo piano, della mimica degli attori della Comédie Française, che, ci pare, ci riporta ai bei tempi del Film d'Arte.

Se per cinema si intende la libertà dell'azione in rapporto allo spazio, e la libertà del punto di vista in rapporto all'azione, portare sullo schermo un'opera teatrale significherà dare alla scenografia la ampiezza e la realtà che la scena non poteva materialmente offrirle. Significherà inoltre liberare lo spettatore dalla costrizione della sua poltrona e mettere in valore, col cambiamento dei piani, la recitazione dell'attore. Dinanzi ad una « regía » simile bisogna convenire che tutte le accuse contro il teatro filmato sono piú che valide. Ma in questo caso non si tratta di vera e propria regía cinematografica. Ci si è limitati ad iniettare una certa forza del « cinema » nel teatro. Il dramma originale, e a piú forte ragione il testo, vi si trovano fatalmente spaesati. Il tempo dell'azione teatrale non è evidentemente lo stesso di quello dello schermo, e il primato drammatico della parola decade in rapporto al supplemento di drammatizzazione dato alla scena dalla camera. Infatti e soprattutto, un certo artifizio, una trasposizione troppo spinta della scenografia teatrale è rigorosamente incompatibile con il

realismo congenito al cinema. Il testo di Molière assume il suo vero significato solo in una foresta di tela dipinta, e lo stesso si può dire della recitazione degli attori. Le luci della ribalta non sono quelle di un sole d'autunno. Nel caso limite, la scena delle fascine potrebbe esser recitata solo davanti ad un sipario abbassato, ma perde tutto il suo significato ai piedi di un albero (1).

Il fallimento di questo film illustra abbastanza bene quella che si può considerare come la maggiore eresia del teatro filmato: la preoccupazione di « fare del cinema ». Piú o meno è questo il problema delle riduzioni cinematografiche abituali delle opere teatrali a successo. Se l'azione si svolge sulla costa Azzurra, gli amanti invece di chiacchierare sotto un pergolato si baceranno al volante di una macchina americana sulla strada della Corniche, con in « trasparenza », sul fondo, le rocce del Cap d'Antibes. Quanto alla sceneggiatura, in *Les Gueux au Paradis* per esempio, i contratti equivalenti che la Casa di Produzione ha stipulato con Raimu e Fernandel, ci valgono un ugual numero di primi piani a benefizio dell'uno e dell'altro.

I pregiudizi del pubblico del resto non fanno che confermare quelli dei cineasti. Il pubblico non pensa gran che sul cinema, ma l'identifica alla grandiosità della scena, alla possibilità di mostrare una scena naturale e di far spostare l'azione. Se non si aggiungesse all'opera teatrale un minimo di cinema, si considererebbe derubato. Il cinema deve necessariamente essere piú grandioso del teatro. Gli attori non possono essere che celebri e tutto quello che somiglia alla miseria o all'avarizia dei mezzi materiali costituisce un fattore negativo. Il regista e il produttore che accettassero di andar incontro ai pregiudizi del pubblico su questi punti dovrebbero esser forniti di una buona dose di coraggio. Soprattutto se anche loro non hanno fede nell'impresa. Al fondo dell'eresia del teatro-filmato si può riscontrare un complesso ambivalente del cinema di fronte al teatro: complesso d'inferiorità, riguardo ad un'arte piú antica e piú letteraria, che il cinema risolve con la superiorità tecnica dei suoi mezzi, confusa con una superiorità estetica.

Si vuole la contro prova di questi errori? Ci viene fornita senza ambiguità da due successi come *Enrico V* e i *Parenti terribili*.

Quando il regista del *Medico per forza* cominciava il suo film con una carrellata nella foresta, aveva l'ingenua e forse incosciente speranza di farci inghiottire la disgraziata scena delle fascine, come una pillola zuccherata. Tentava di costruirvi intorno un po' di realtà, di prepararci una scaletta per salire sulla scena. I suoi goffi espedienti ottenevano disgraziatamente l'effetto contrario: di accusare definitivamente l'irrealtà dei personaggi e del testo.

Vediamo ora come Laurence Olivier ha saputo risolvere nel suo *Enrico V* la dialettica del realismo cinematografico e della convenzione teatrale. Anche questo film comincia con una carrellata, ma con

(1) Come esempio dello stesso errore si potrebbe citare *Le Voyageur sans bagages*.

una carrellata che ci porta fin dentro il teatro: la corte della locanda elisabettiana. Non pretende di farci dimenticare la convenzione teatrale, ma al contrario, la denunzia. Il film non è direttamente e immediamente *Enrico V*, ma è la rappresentazione di *Enrico V*. Ciò è evidente, giacché questa rappresentazione non si propone di essere attuale, come a teatro, ma di svolgersi ai tempi di Shakespeare. Difatti ci vengono mostrati gli spettatori e le quinte. Non c'è possibilità di errore, per godere dello spettacolo non è richiesto l'atto di fede dello spettatore davanti al sipario che si lèva. Non ci troviamo veramente di fronte ad un'opera di teatro, ma ad un film storico sul teatro elisabettiano; un genere cinematografico perfettamente lecito e a cui siamo piú che abituati. Ciononostante noi godiamo del dramma, il nostro piacere non ha niente a che fare con quello che ci potrebbe procurare un documentario storico, è esattamente il piacere che dà una rappresentazione di Shakespeare. La strategia estetica di Laurence Olivier non era infatti che un espediente per eludere il miracolo del sipario. Facendo il cinema del teatro, denunciando in precedenza per mezzo del cinema la recitazione e le convenzioni teatrali invece di cercare di camuffarle, ha eliminato l'ipotesi realistica che si opponeva all'illusione teatrale. Una volta assicuratesi queste assise psicologiche nella complicità dello spettatore, Laurence Olivier poteva permettersi le audacie delle miniature e della battaglia d'Azincourt; e Shakespeare lo invitava a farlo, col suo esplicito appello all'immaginazione del pubblico: anche in questo caso il pretesto era perfetto. Lo sviluppo cinematografico, difficile a far accettare se il film fosse stato solo la rappresentazione dell'*Enrico V*, trovava il suo alibi nella stessa opera teatrale. Restava da mantenere l'impegno preso. Sappiamo che è stato mantenuto con il massimo successo. Diciamo solo che il colore che si finirà forse per considerare come un elemento essenzialmente non realista, contribuisce a rendere accettabile il trapasso all'immaginario, e nell'immaginario, e a permettere la continuità delle miniature per la ricostituzione « realista » di Azincourt. In nessun momento *Enrico V* è veramente « teatro filmato »: il film si situa in qualche modo da una parte e dall'altra della rappresentazione teatrale, al di qua o al di là della scena. Shakespeare comunque resta prigioniero, e cosí il nostro teatro, accerchiato da tutti i lati dal cinema.

Il moderno teatro di « *boulevard* » non sembra ricorrere con altrettanta evidenza alle convenzioni sceniche. Il Teatro libero e le teorie di Antoine hanno potuto un tempo far credere all'esistenza di un teatro « realista », a una specie di pre-cinema (1). Un'illusione di cui nes-

(1) Una chiarificazione non sarà forse superflua. Riconosciamo prima di tutto che in seno al teatro, il melodramma e il dramma si sforzarono effettivamente di introdurre una rivoluzione realista: l'ideale stendhaliano dello spettatore preso nel gioco che tira un colpo di pistola traditore (Orson Welles al contrario a Brodway farà mitragliare le poltrone d'orchestra). Un secolo dopo, Antoine porterà alle estreme conseguenze il concetto del realismo del testo con il realismo della messa in scena. Non è per caso che Antoine ha fatto, più tardi, della

suno oggi può esser piú vittima. Se esiste un realismo teatrale, non è altro che un sistema di convenzioni piú segrete, meno esplicite, ma altrettanto rigorose. La « tranche de vie » non esiste a teatro. O, almeno, il solo fatto di essere esposta sulla scena, la separa dalla vita, per farne un fenomeno *in vitro,* che ancora partecipa parzialmente della natura, ma che è già profondamente modificata dalle condizioni della osservazione. Antoine può anche mettere dei veri quarti di carne sulla scena, ma non può certo come il cinema farvi sfilare un gregge. Per portare sulla scena un albero, bisogna tagliargli le radici e in ogni caso si deve rinunciare a mostrare realmente la foresta. Cosí che il suo albero appartiene ancora alla tradizione del fondale elisabettiano e non è in fin dei conti che un elemento indicatore. Stabilite queste verità veramente poco contestabili, si dovrà ammettere che la riduzione cinematografica di un « melodramma » come *I Parenti terribili* non suscita dei problemi tanto diversi da quelli della riduzione di un'opera classica. Quello che viene qui chiamato realismo non porta affatto il dramma sullo stesso livello del cinema, non abolisce la ribalta. Il sistema di convenzioni a cui obbedisce la messa in scena, e quindi il testo, resta semplicemente in un certo senso di primo grado. Le convenzioni tragiche, con il loro corteo di inverosimiglianze materiali e di alessandrini, non sono che maschere e coturni che accusano e sottolineano la convenzione fondamentale del fatto teatrale.

E' quello di cui si è ben reso conto Jean Cocteau portando sullo schermo *Les Parents terribles* Se anche il dramma è apparentemente dei piú « realisti », Cocteau cineasta ha capito che non bisognava aggiungere niente alla scenografia, che il cinema non doveva servire a moltiplicarla, ma ad intensificarla. Se la stanza diviene un appartamento, questo sarà sentito, grazie allo schermo e alla tecnica della camera, come ancora piú esiguo della stanza sulla scena. L'essenziale era il fatto drammatico della segregazione e della coabitazione; il minimo raggio di sole, una qualunque luce che non fosse quella elettrica avrebbero distrutto quella fatale simbiosi. Cosí gli abitanti del carrozzone al completo possono andare all'altro capo di Parigi, da Madeleine, ma noi li lasciamo alla porta del loro appartamento per ritrovarli sulla

critica cinematografica, scoprendo sullo schermo quello che non aveva potuto realizzare, a ragione, sulla scena del Théatre Libre: l'abolizione della ribalta, la possibilità di introdurre lo spettatore nel cuore dell'azione. Così che se si guarda la storia da un punto di vista generale, si può convenire che un vasto tentativo di « teatro-cinema » ha preceduto quello del « cinema-teatro ». Dumas figlio e Antoine hanno preceduto Marcel Pagnol. Si potrebbe anche affermare che la grande ripresa del teatro dopo Antoine è stata assai facilitata dall'esistenza del cinema, che ha assunto su di sé l'eresia del realismo cosí che le teorie di Antoine si sono limitate a compiere un salutare effetto di reazione. L'azione svolta dal *Vieux Colombier* nella rivoluzione del Théatre Libre (lasciando il realismo al *Grand Guignol*), per cui si è arrivati al punto di riaffermare il valore delle convenzioni sceniche, non sarebbe forse stata possibile senza il concorso del cinema. Concorso esemplare, che rendeva in ogni caso irrimediabilmente derisorio il realismo drammatico. Nessuno potrebbe oggi sostenere che il più borghese dei drammi del *boulevard* non partecipi di tutte le convenzioni teatrali.

soglia dell'altro. Non si tratta dell'ellissi di montaggio, ormai classica, ma di una trovata positiva della regía, a cui il cinema non obbligava affatto Cocteau, che indica una maggiore possibilità di espressione del teatro; in teatro infatti non essendoci altro modo di far spostare i personaggi, non si poteva ottenere lo stesso effetto. Centinaia di esempi potrebbero confermare che la camera rispetta la natura della scenografia teatrale e si sforza soltanto di accrescerne l'efficacia, guardandosi dal modificare il rapporto con il personaggio. Non tutte le inevitabili imposizioni del teatro sono indispensabili. L'obbligo di mostrare sulla scena ogni atto successivamente e di abbassare il sipario fra l'uno e l'altro è incontestabilmente una servitú inutile. La vera unità di tempo e di luogo può essere introdotta dalla camera, grazie alla sua mobilità. Ci voleva il cinema perché tutto quello che in teatro resta solo abbozzato si potesse esprimere liberamente e perché *Les Parents terribles* divenissero evidentemente una tragedia dell'appartamento, in cui una porta che si socchiude può assumer maggior significato di un monologo su un letto. Cocteau non tradisce la sua opera, resta fedele allo spirito del dramma, tanto meglio rispettandone le servitú essenziali in quanto sa discernerle dalle contingenze accidentali. Il cinema agisce solo mettendo in luce certi dettagli che la scena lasciava in bianco.

Risolto il problema della scenografia, restava quello piú difficile: la sceneggiatura. E qui Cocteau ha dato prova della piú ingegnosa immaginazione. La nozione di « piano » arriva al punto di dissolversi. Sussiste solo l'« inquadratura », cristallizzazione passeggera d'una realtà di cui non si cessa di sentire intorno la presenza. Cocteau ama ripetere di aver pensato il suo film in 16 mm. « Pensato » solamente, chè avrebbe certo avuto notevoli difficoltà a realizzarlo cosí in formato ridotto. Ciò che conta è che lo spettatore prova il sentimento di una presenza totale dell'avvenimento, non come con Welles (o con Renoir), per la profondità del campo, ma per virtú di una rapidità diabolica dello sguardo che per la prima volta ci sembra sposare il ritmo puro dell'attenzione.

Senza dubbio ogni buona sceneggiatura ne tien conto. Il tradizionale « campo - contro campo » divide il dialogo secondo una sintassi elementare dell'interesse. Un primo piano dell'apparecchio telefonico che suona nel momento piú patetico equivale ad una concentrazione dell'attenzione. Ma ci sembra che la sceneggiatura comunemente sia un compromesso fra tre sistemi di analisi possibili della realtà: 1) una analisi puramente logica e descrittiva (l'arma del delitto vicino al cadavere); 2) un'analisi psicologica all'interno del film, cioè secondo il punto di vista di uno dei protagonisti di una data situazione (il bicchiere di latte — forse avvelenato — che deve bere Ingrid Bergman in *Notorius,* o l'anello al dito di Teresa Wright in *L'Ombra del dubbio*); 3) infine un'analisi psicologica in funzione dell'interesse dello spettatore; interesse spontaneo o provocato dal regista proprio grazie a questa analisi: la maniglia della porta che gira all'insaputa del cri-

minale che si crede solo. (« Attento » gridano i ragazzi a Guignol che sta per essere sorpreso dal poliziotto).

Questi tre punti di vista, la cui combinazione costituisce la sintesi dell'avvenimento cinematografico nella maggior parte del film, sono sentiti come unità. In realtà essi implicano un'eterogeneità psicologica e una discontinuità materiale. Le stesse in fondo che si concede il romanziere tradizionale e che valsero a François Mauriac i ben noti fulmini di Jean-Paul Sartre. L'importanza della profondità del campo e del piano fisso in Orson Welles o in William Wyler deriva precisamente da questo rifiuto del frazionamento artistico a cui essi sostituiscono una immagine uniformemente leggibile che costringe lo spettatore a fare da se stesso una scelta.

Pure restando fedele alla sceneggiatura classica (il suo film comporta persino un maggior numero di piani della media degli altri film), Cocteau gli conferisce un significato originale ultilizzandone praticamente solo piani di terza categoria; cioè: il punto di vista dello spettatore e quello solo, di uno spettatore straordinariamente perspicace e in grado di vedere tutto. L'analisi logica e descrittiva, cosí come il punto di vista del personaggio, sono praticamente eliminati; resta quello del testimonio. Si realizza finalmente la « camera soggettiva », ma all'inverso, non come in *La donna del lago* (1) grazie ad una puerile identificazione dello spettatore col personaggio per il movimento della camera, ma per la spietata posizione esteriore del testimone. La camera finalmente è lo spettatore e niente altro che lo spettatore. Il dramma ridiventa pienamente spettacolo. Cocteau ha detto che il cinema era un avvenimento visto dal buco della serratura. Della serratura resta qui l'impressione della violazione di domicilio, la quasi-oscenità del « vedere ».

Prendiamo un esempio assai significativo di questa decisione di restare all'esterno: una delle ultime immagini del film, quando Yvonne de Bray avvelenata si allontana camminando all'indietro verso la sua stanza, guardando il gruppo affaccendato intorno a Madeleine felice. Una carrellata all'indietro permette alla camera di accompagnarla. Ma questo movimento della macchina non si confonde mai, eppure la tentazione era grande, con il punto di vista oggettivo di « Sofia ». L'effetto della carrellata sarebbe certamente piú violento se fossimo al posto dell'attore e vedessimo con i suoi occhi. Ma Cocteau si è ben guardato dal cadere in un simile controsenso, conserva Yvonne de Bray « come esca » e indietreggia, un po' in ritirata, dietro di lei. L'oggetto del piano non è lei che guarda, e nemmeno lo sguardo; è: guardarla guardare. Al di sopra della sua spalla, certo; ed è questo un privilegio cinematografico, ma che Cocteau si affretta a restituire al teatro come un paio di binocoli magici e una poltrona volante.

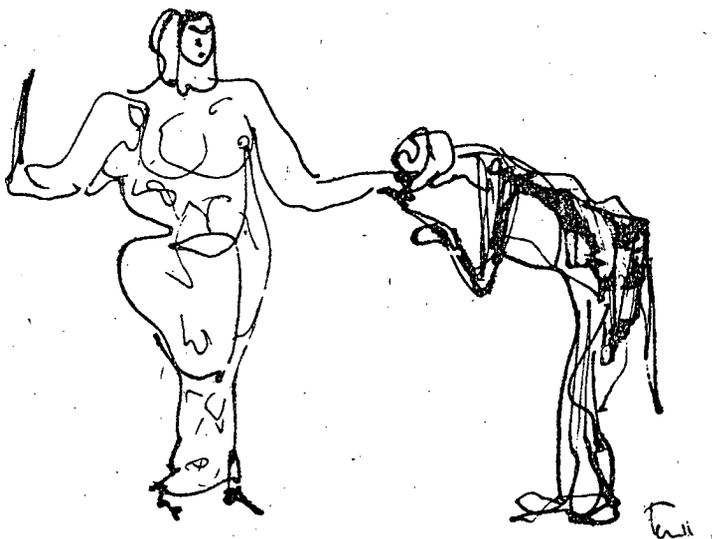
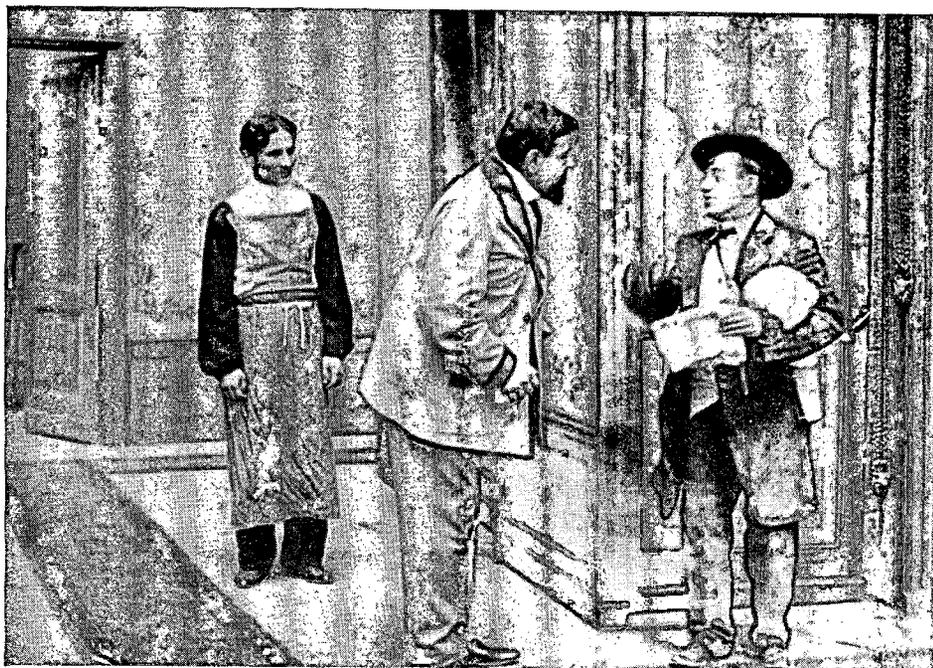
Cocteau si riattaccava cosí al principio stesso dei rapporti fra lo

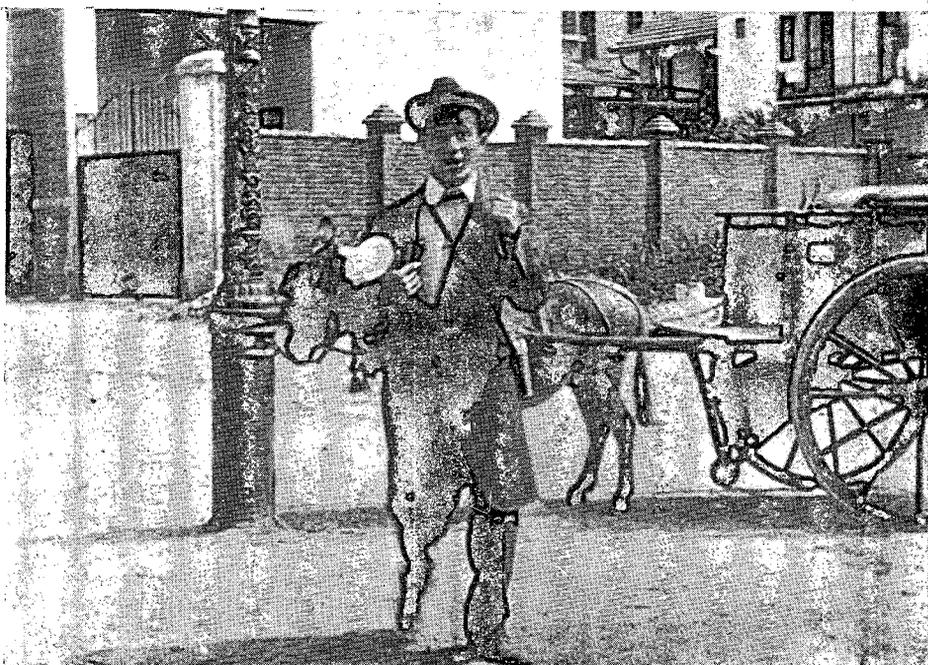
(1) Si può consultare l'articolo di C. Marker: *L'imparfait du Subjectif* in « Esprit ».

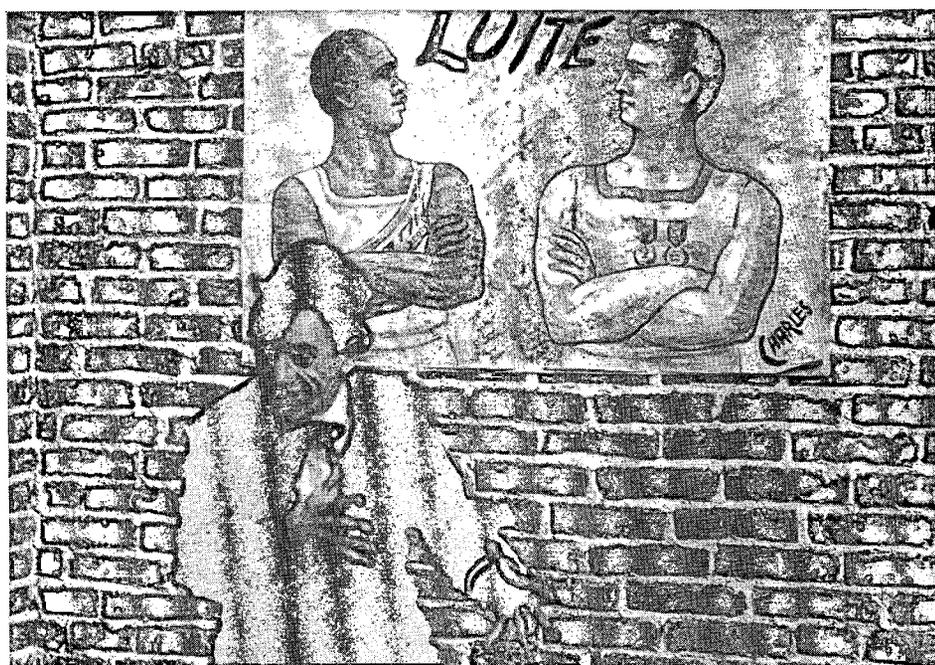
spettatore e la scena. Mentre il cinema gli permetteva di affrontare il dramma da molteplici punti di vista, egli sceglieva deliberatamente di non servirsi che di quello dello spettatore, solo dominatore comune alla scena e allo schermo.

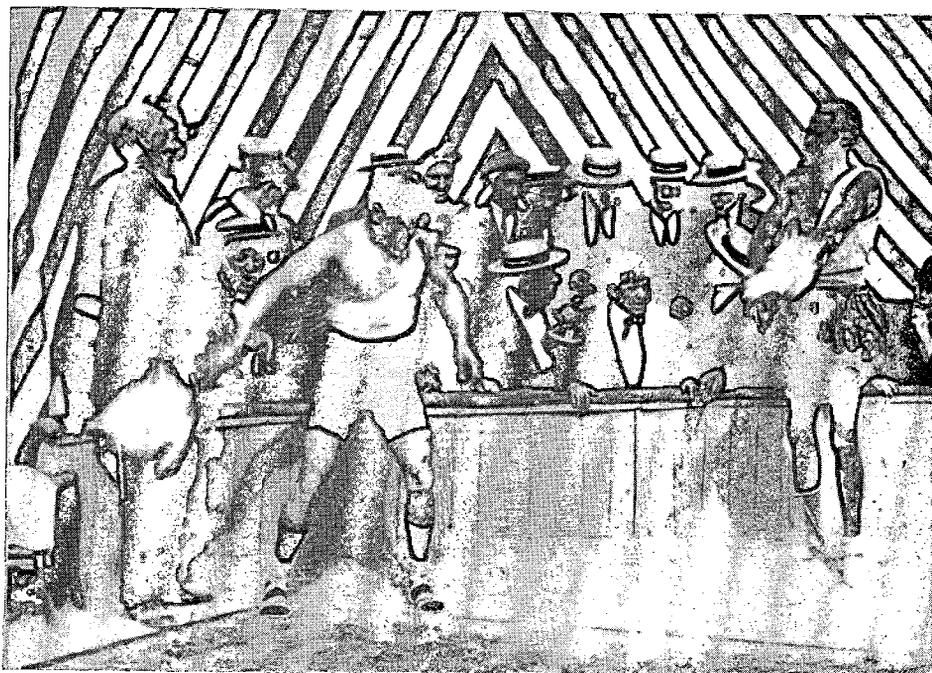
Cosí Cocteau conserva alla sua opera l'essenziale carattere teatrale. Invece di tentare, al seguito di tanti altri, di dissolverla nel cinema, utilizza al contrario le risorse della camera per denunziare, sottolineare, confermare le strutture sceniche e i loro corollari psicologici. L'apporto specifico del cinema potrebbe essere definito in questo caso come un sovrappiú di teatralità.

In ciò è d'accordo con Laurence Olivier, Orson Welles e Dudley Nichols, come è confermato dall'analisi di *Macbeth,* di *Amleto,* de *La Vipera* e del *Lutto si addice ad Elettra,* per non parlare di un film come *Occupati d'Amelia* in cui Claude Autant-Lara attua sul *vaudeville* una operazione paragonabile a quella di Laurence Olivier su *Enrico V.* Tutti i successi caratteristici di questi ultimi dieci anni servono ad illustrare un paradosso: il rispetto del testo e delle strutture teatrali. Non si tratta piú di « adattare » un soggetto. Si tratta di mettere in scena per mezzo del cinema un'opera di teatro. Dal « teatro in naftalina » ingenuo o impudente, a questi recenti successi, il problema del teatro filmato è stato rinnovato radicalmente. Abbiamo cercato di capire in che modo. Ancor piú ambiziosi, ci chiediamo il perché.

André Bazin

Polidor fa le iniezioni

Polidor fa le iniezioni

Il cervello di Polidor

Polidor fa le iniezioni

La "firma,, dei film di Polidor (Foto Archivio Cineteca Italiana)

Polidor e la lotta (Foto Archivio Cineteca Italiana)

Comica di Polidor (Foto Archivio Cineteca Italiana)

Polidor e la lotta (Foto Archivio Cineteca Italiana)

Polidor, l'ultimo dei Guillaume

Nell'era napoleonica un ufficiale di cavalleria, di nome Luigi (o Charles?) Guillaume, sfugge alle persecuzioni politiche riparando dalla Francia in Italia. Qui incontra una cavallerizza di circo, della quale si innamora, e cui si unisce fondando a sua volta un circo equestre. Da suo figlio David nasce Rodolfo, che sposa una celebre cavallerizza, Miss Ella. Da un altro figlio, Natale, nascono: Onorato, cavallerizzo, giocoliere, ammaestratore; Umberto, conosciuto come Antonet, il piú elegante dei *clowns*, compagno di Grock; e Cesare, chiamato Bebé, anch'esso *clown*. Onorato ha due figli: Natalino, nato a Genova nel 1888 e morto ancor giovane a Napoli in un incidente aviatorio, e Fernandino, piú noto col nome di Polidor (1).

Benché alle radici francesi, i Guillaume, dopo Luigi, sono italiani di nascita e di sentimenti. Antonet serve l'esercito italiano come artigliere. David fu accesamente patriota. Amico di ufficiali e di aristocratici, che gli portano i cavalli da ammaestrare, come era usanza dell'epoca (non è forse la rarefazione del cavallo che ha fatto decadere, oggi, la nobile voga del circo?) riceve doni « equestri » da Vittorio Emanuele II e, come narra Ennio Grammatica, ha offerto in regalo lui stesso, in precedenza, il 25 ottobre 1867, 60 esemplari delle proprie scuderie a Garibaldi per marciare su Roma. Sulle orme di Garibaldi egli passò, col suo circo, nel 1875, in America del Sud.

Fernandino Guillaume venne al mondo a Bayonne (Francia) il 19 maggio 1887. Sua madre era Italia Truzzi, cavallerizza, appartenente ad un'altra dinastia celebre negli annali del circo. I Truzzi, come i Ciniselli, furono tra coloro che portarono in Russia lo spettacolo circense.

La nascita di Fernandino, dunque, avvenne a Bayonne, come avrebbe potuto verificarsi in qualunque altro paese. Tale è il destino della *gens de voyage*. Era il momento in cui Onorato Guillaume si recava in Spagna per una *tournée*: i Guillaume, in quel paese, erano conosciuti e stimati. Si presentarono a Barcellona al Circo stabile Alegria, a Ma-

(1) Sui Guillaume vedi quanto hanno scritto Henri Thétard nella *Merveilleuse histoire du cirque* e Tristan Rémy in *Les Clowns*. La genealogia dei Guillaume, rivista con l'amabile interessamento di Henri Thétard, presenta qualche lacuna che non ha potuto colmare neppure lo stesso F. Guillaume, a questo proposito interrogato.

drid, a Lisbona nel « Coliseo ». In Spagna Antonet si unì a Grock ed ottenne con lui i primi successi a Barcellona, dove eseguí anche parodie della corrida.

In Spagna Fernandino ebbe il primo battesimo nella pista. Si fece notare accanto al fratello Natalino, come ginnasta, saltatore, *clown* musicale, xilofonista. Il numero in cui aveva piú successo era quello del violinista, eseguito in coppia col fratello. Natalino faceva il *porteur*: Fernandino suonava il violino eseguendo contemporaneamente il salto mortale. A diciassette anni Fernandino lascia Onorato, lavorando in altri circhi: con Santos a Lisbona, con Gatti e Medini in Italia. A ventuno passa al cinema. Siamo al 1908: la Cines ha creato a Roma una stabile produzione cinematografica. E' il momento dei grandi film storici, ma dalla Francia giungono le prime comiche di André Deed, soprannominato Gribouille. V'è, in queste comiche, la tecnica magica iniziata da Méliès, e il contributo comico di numeri, entrate, trovate da circo e da *music-hall*. La Cines chiede a Fernandino di creare un tipo come Gribouille (che passato in Italia alla Itala Film, si chiamerà poi Cretinetti e Beoncelli). Fernandino, che assume il nome di Tontolini, aspira a creare un personaggio nuovo, originale. Gribouille si fa forte delle sue esperienze di *music-hall*, come Max Linder porterà nella comicità cinematografica la « commedia ». Tontolini indossa le scarpacce dei *clowns*, ripete le entrate da circo, porta nella sua comicità il gusto delle uova schiacciate in testa, delle paste alla crema sbattute in faccia, del barbiere che insapona il cliente accecandolo e infilandogli il pennello in bocca, del finto morto che, alla fine del giuoco, tira qualche botta all'incauto che ha tentato di rialzarlo o di rimetterlo in vita.

Presentato alla Cines da Wolfango della Sala Umberto (che oggi sarebbe Wolfango del Teatro Valle) Fernandino fu diretto nelle prime comiche dal Conte Giulio Antamoro. Ecco la lista dei suoi film romani, ricostruita attraverso i cataloghi dell'epoca e i dati resi noti da M. A. Prolo nel libro « Storia del cinema muto italiano » e da Roberto Paolella in varî saggi (*Bianco e Nero*, 1942-43). Non è una filmografia completa, anzi è anche da notare che molti titoli non sono quelli originali, ma modificati, nel periodo del loro sfruttamento, ora dallo stesso produttore, ora dagli esercenti, ora dagli estensori dei cataloghi, sia pure in riconoscibili varianti. Ad esempio: *Tontolini agente, Tontolini e il ladro, Il primo quadro di Tontolini* sono stati presentati anche sotto il titolo *Tontolini agente matrimoniale, Tontolini cerca un ladro; Il quadro di Tontolini*. (Poi, come vedremo, si avranno — allo stesso modo — *Cocciutelli vuol denaro* o *Cocciutelli e il denaro della moglie, Polidor dottore* o *Polidor fa le iniezioni*).

Tontolini, Tontolini ipnotizzato, Tontolini prende la rivincita, Tontolini non ha fortuna in amore, Tontolini innamorato, Tontolini sposo, Tontolini fa il salto mortale, Tontolini ruba una bicicletta, Tontolini ama la cuoca, Tontolini al restaurant, Tontolini ladro di scarpe, Tontolini e lo sbaglio, Tontolini idealista, Tontolini bersagliere, Tontolini si batte in duello, Tontolini bianco e nero, Tontolini toreador, Tontolini ballerina, Tontolini Nerone, Tontolini prende la rivin-

cita, Tontolini studia il trombone, Tontolini agente privato, Tontolini apache, Tontolini ha le scarpe strette, Tontolini cerca il denaro, Tontolini in visita, Tontolini boxeur, Tontolini dentista, Tontolini soffre d'insonnia, Tontolini e la scommessa, Tontolini e la sua scoperta, Tontolini e Cocò rivali in amore, Tontolini e lo sciopero degli inquilini, Tontolini vince alla lotteria, Tontolini viaggia gratis, Tontolini e la sua avventura (1910); L'agente di Tontolini e il suo commissario, I calzoni di Tontolini, Il clarino di Tontolini, Peripezie del cappello di Tontolini, Tontolini al circo equestre, Tontolini e la serenata, Tontolini è miope, Tontolini e due vecchie zitelle, Tontolini e Giosuè, Tontolini reporter, Tontolini studente, Tontolini assicuratore, Tontolini e l'asino, Tontolini vittorioso, Tontolini e il manichino, Tontolini cerca un impiego, Tontolini misterioso, Tontolini impara a ballare, Tontolini condannato a sposare, Tontolini invulnerabile, Tontolini scrittore di soggetti cinematografici, Tontolini finto americano, Tontolini fa dello sport, Tontolini e il violino, Tontolini guerriero, Tontolini e il sogno di gloria, Tontolini triste, Tontolini domestico, Tontolini in aeroplano, Tontolini pittore, Tontolini in auto, Tontolini e la vittima, Tontolini in trappola, Tontolini tira calci, Tontolini dal dentista, Tontolini e la suocera, Tontolini riceve bene, Tontolini sa tutto, Tontolini segue un consiglio, Tontolini filantropo, Tontolini suona il flauto, Tontolini redivivo, Tontolini e i soldi, Tontolini coraggioso, Tontolini e la trovata, Tontolini accusatore (1911); Tontolini guardiacaccia, Tontolini agente matrimoniale, Tontolini fra 4 fuochi, Tontolini cerca un ladro, Tontolini tragico, Tontolini ministro, Tontolini veste a buon mercato, Tontolini fra acqua e fuoco, Tontolini Don Giovanni, Tontolini pranza gratis, Tontolini sbaglia piano, Tontolini e lo starnuto, Tontolini e il duello, Tontolini e il quadro, Tontolini fuma, Tontolini pedinatore (1912).

I motivi dello spettacolo da circo si ravvisano in molti di questi film: in *Tontolini fa il salto mortale*, in *Tontolini toreador* (torna la famosa parodia di Antonet), in *Tontolini studia il trombone* e in *Tontolini e il violino* (caratteristiche « entrate » del *clown* musicale), in *Tontolini boxeur* (altra parodia), in *Tontolini ipnotizzato* e in *Tontolini dentista* (buffonate da *clowns*), in *Tontolini al circo equestre*, in *Tontolini e l'asino* (che finge d'essere malato), in *Tontolini e il manichino*, in *Tontolini è miope*, in *Tontolini e il duello*, in *Tontolini in auto*, che prende spunto da un famoso « numero » di Antonet, ripetuto anche ai nostri giorni, in cui la macchina perde uno per volta sportelli e accessori, per riuscendo a partire, fra cento scoppi e incidenti. Esso nasce da un analogo « numero » di Joe Jackson, che però lo eseguiva con la bicicletta: la quale perdeva il manubrio, i pedali, una ruota, ma continuava ugualmente la sua corsa.

Sono gli stessi spunti che la tradizione clownesca offre a Charlot, e in genere a tutti i comici della scuola di Mack Sennett (ché di « scuola » è il caso di parlare), come piú tardi al nostro Totò (ricordo il « miope » di *Totò cerca moglie*, il « manichino » di *Pompieri di Viggiú*, il « toreador » di *Fifa e arena*, l'« apache » di *Totò le Moko*, il « soldato » di *Yvonne la nuit*, il « virtuoso musicale » di varie scene e film).

Già in altre occasioni ho sostenuto le origini « circensi » dello spettacolo per lo schermo e la stretta provenienza del comico cinematografico dal circo (vedi: *Il film comico*, Sequenze, Parma) con esemplificazioni offerte da Charlie e Sidney Chaplin, da Larry Semon e Buster Keaton, da Harold Lloyd, da Stan Laurel, da Harry Langdon,

da Mabel Normand, dai comici della scuola di Brighton, da Cretinetti, da Polidor, da Pat e Patachon, ecc. In Chaplin ho riscontrato varî esempi (ricordati in « Charlie Chaplin », Projeçcao, Porto, 1949, e in « Nascita di Charlot uomo del circo », Ferrania, Milano, 1950) che non mi pare fuor di luogo rammentare anche in questa sede:

« Nel film *Corse d'auto per ragazzi* Charlot ostacola il transito delle macchine e la ripresa dei cinereporter; allo stesso modo, nel circo, il buffone intralcia il lavoro dei cavallerizzi o dei domatori. Nel *Suo passato preistorico* stringe la mano e si leva il cappello come i pagliacci che entrano in pista.

Le uova di Charlot campagnolo ricordano quelle stesse che Sternberg fa schiacciare nell'*Angelo azzurro* sul cranio di Chantecler. Il duello di *Carmen* nasce dall'« entrata » celebre di Amleto, dove però la parodia del duello finisce con petardi e castagnole. I mattoni di *Giorno di paga* prendono il posto che nelle mani magiche di Rastelli avevano cerchi, bocce, sfere di avorio. La grossa matrona di *Vita da cani* piange con lunghi schizzi d'acqua che escono dagli occhi: scherzo caro ai *clowns*. *La maschera di ferro* porta una lancia sotto il braccio, il fattorino di *Charlot alla banca* uno spazzolone da impiantiti con uno strofinaccio bagnato, e il *Campagnolo* un forcone, come il pagliaccio che esce con una tavola in spalla, e ogni volta che gira d'un quarto colpisce qualche vicino. Charlot scende dal treno (anzi dall'asse delle ruote del treno, nonostante che possieda un biglietto) carico di bastoni da golf e d'altri ammennicoli, come quei *clowns* che arrivano con la valigia, enorme e sfondata, o dove è soltanto un piccolissimo violino. Nel *Vagabondo* vive in un carrozzone da nomade ed è virtuoso musicale. In *Charlot e il parapioggia* svolge il vecchio tema da circo britannico; cosí pure in *Charlot dentista*. Nell'*Emigrante*, nel *Garzone da caffè*, e in frequenti altre occasioni, lo vediamo col vassoio carico che, nonostante ogni caduta o nuovo incidente, resta in equilibrio sulla mano (spunto ripreso anche in *Monsieur Verdoux*).

Quel cane dentro i calzoni che suona con la coda la grancassa, quel ferro di cavallo nel guanto da pugile, quel cappello che si alza e si abbassa, quella mimica del volto, quei piedi che ricordano *Big Shoots* di Little Tich, quelle danze grottesche, non possono nascere che dall'arte dei *clowns*. E cosí pure quell'assistere da spettatore al *music-hall*, con le mosse e gli interventi cui sono abituati i pagliacci, che seduti sull'anello del circo commentano ogni giuoco. E ancora, piú precisamente, a Little Tich fa pensare *Giorno di vacanza*, quando Charlot pende sulla pece, coi piedi attaccati, senza mai cadere.

Finito il « numero », il gruppo rumoroso dei pagliacci invade la pista gridando: « Al lavoro! »; ma in realtà senza riuscire a far nulla. E questa è anche la parte e il destino di Charlot, ogni volta che tenta di lavorare (sia *Charlot aprendista*, o cerchi di accomodare un orologio, nell'*Usuraio*, riducendolo una cassa informe). Poi eseguisce altri « numeri » lui stesso: è un *pattinatore*, si veste da donna, si prepara a salire sul filo... ».

A questi motivi, che appartengono alla tradizione del circo, potrei aggiungere il « numero » del barbiere nel *Dittatore,* le danze comiche di questo e di molti altri film chapliniani, la « lotta con l'oggetto » — caratteristica situazione *clownesca* — di *Charlòt fa del cinema* (la colonna di cartone sostenuta sulle spalle) e infiniti altri esempi riconoscibili ad un sommario esame di ogni pellicola di Chaplin. Anche la porta della casa diroccata di *Sotto le armi,* richiusa coscienziosamente a chiave da Charlot, è un « gag » pagliaccesco. Fu inventato, se non sbaglio, da Chadwick, che veniva nella pista con una pesante porta sulle spalle, la metteva in equilibrio, apriva a chiave, richiudeva, ed entrava imperturbabile in pista accolto dalle risate degli spettatori, mentre l'uscio sbatteva con violenza al suolo (1).

* * *

Datosi al cinema sei mesi dopo André Deed, Polidor ne ottenne immediatamente gli stessi successi, che si propagarono anche in America, donde la scuola di Mack Sennett non aveva ancora raggiunto una irradiazione e una eco internazionale. Nelle comiche girate alla Cines portò, come abbiamo visto, i metodi dei *clowns,* ed in genere di tutto il lavoro da circo: perfino l'usanza di lavorare in unità domestiche, in cui ogni membro della famiglia assume un ruolo. Furono pertanto suoi compagni di lavoro Natalino, il fratello, e Lea Giunchi, moglie di Natalino, nonché la propria moglie, Matilde Guillaume. Piú tardi anche la figlia, la piccola Wanda, sarebbe entrata nel cinema: con Musco, che la volle con sé in *Pensaci Giacomino!* nella parte di Niní.

Di Matilde Guillaume, moglie di Polidor, Tito Alacci, in uno dei paragrafi del libro « Le nostre attrici cinematografiche studiate sullo schermo » (Bemporad, Firenze, 1919) traccia il seguente profilo:

« Appartiene alla categoria delle attrici graziose, ed è, forse, la piú graziosa di tutte. Ma la Guillaume è anche una donna piacente ed ha il duplice vantaggio d'un bel sorriso e d'uno sguardo penetrante.

Il suo viso non ha difetti; non è molto corretta, invece, la linea del sottogola. La capigliatura è bionda, ma corta. Il personale è elegante; le mani ed i piedi fini e ben modellati. Il collo, le braccia e le gambe lasciano alquanto a desiderare. Sono, al contrario, assai belle le spalle. E', in complesso, un'affascinante figura cinematografica. Oggi è la regina delle farse. Nei film l'*Impiegato numero* 3, *Come due gocce, Venti gradi all'ombra,* ecc., ha furoreggiato. Farà molta carriera ».

Lea Giunchi non mancò di avere il suo momento di notorietà. In-

(1) La tesi che il cinema comico nasce dal circo mi sembra tanto più accettabile con la sistemazione teorica di C. L. Ragghianti dello *spettacolo come visione* (vedi: « Cinema arte figurativa ») e attraverso la traccia storica che va, come ha mostrato anche Vito Pandolfi, « dalla commedia dell'arte a *Les enfants du Paradis* ». Tesi suggestiva che è ripresa anche da Nino Frank nel suo « Cinema dell'Arte ».

terpretò accanto a Tontolini molti film comici, fra cui *Tontolini e Lea a scuola, Tontolini e Lea a servizio* (1910), *Tontolini e Lea fra le nuvole* (1911), e *Lea al mare, Lea femminista, Lea in convitto, Lea si veste alla moda* (1910), in cui appare al fianco di Tontolini.

Fu protagonista anche di:

Lea disinfettata, Lea cerca marito, Lea e il gomitolo, Lea e i due scapoli, Lea è gelosa, Lea in vacanza, Lea istitutrice, Lea in ufficio, Lea militare, Lea ginnasta, Lea domatrice, Lea sui pattini (1911).

I successivi film sono: Lea modernista, Lea burlona, Lea non sa ballare, Lea si diverte, Lea telefonista, Lea vuol morire, Il « Leonal », La scappata di Lea (1912); Lea e Checco in viaggio di nozze, Lea è timida, Lea dottoressa, Lea portinaia di Kri Kri (1913).

Sono comiche di una estrema semplicità. Mettono in risalto il coraggio, la sveltezza, la preparazione acrobatica di Lea e fanno intuire, anche dai soli titoli, che si tratta di una italiana Mabel Normand o Pearl White, per quanto assai meno impetuosa. Ed anche in *Lea e il gomitolo* in cui ha perduto un gomitolo di lana e lo cerca un po' dappertutto, provocando infiniti disastri, la vediamo saltare agilmente sopra alti armadi che poi crollano al suolo, come prima erano stati rovesciati mobili per stoviglie e tavolini con vasi da fiori e soprammobili.

Prese parte, la Giunchi, anche a film drammatici, come *Il sopravvissuto* (1916), di Augusto Genina (con Fernanda Negri Pouget, Ugo Gracci, Camillo Pilotto, Boetti Valmassura). Nel 1912 fu « Licia » nel primo *Quo Vadis?*, realizzato per la Cines da Enrico Guazzoni e cui presero parte Amleto Novelli, Gustavo Serena, Amelia e Carlo Cattaneo, Bruto Castellani, Lia Orlandini. Nel 1915 era l'interprete di *L'acrobata mascherato*.

Tito Alacci, in uno dei suoi gustosi quadretti del libro citato, scrive a proposito di Lea Giunchi:

« Attrice brillante. Non può dirsi una bellezza, ma quei suoi occhi vivacissimi e ridenti sono di una grazia incantevole. Sono graziosamente disegnate anche la fronte ed il cranio. Ha avuto in arte buoni successi, specialmente in *Crispino e la comare,* nei *Milioni della miss,* in *P.L.M.* e in molte farse. Credo che questa attrice si sarebbe potuta utilizzare meglio, anche in parti sentimentali, perché quel suo sguardo vivace, quando diventa serio, assume un carattere di tenerezza soavissima, che non ho notato in nessun'altra donna cinematografica ».

Il film piú importante interpretato da Fernandino — insieme a Lea — presso la Cines, e diretto nel 1910 dallo stesso Antamoro, fu *Pinocchio,* prima versione cinematografica, in lungometraggio, dal romanzo di Collodi. Il film fu bene accolto: lo videro anche i Savoia e in una lettera giunta da corte a Polidor si legge che « la Regina Elena si è divertita al pari dei principini ».

Per motivi di carattere economico il Guillaume ebbe dissensi con la Cines che dovevano portarlo alla definitiva rottura del contratto che lo legava alla società romana.

Alla Milano Films, sotto il nome di « Cocciutelli », interpretò nel 1911 — come ce ne informa la Prolo — le seguenti comiche:

Cocciutelli si avvelena, Cocciutelli disgraziato, Cocciutelli innamorato, Cocciutelli ha un rivale, Cocciutelli ha la peste, Cocciutelli erede, Cocciutelli e l'anniversario di sua moglie, Cocciutelli e il denaro di sua moglie, Cocciutelli cacciatore di insetti, Cocciutelli affossatore, Cocciutelli lavora, Cocciutelli ruba la Gioconda, Cocciutelli tappezziere, Cocciutelli gassista, Cocciutelli poliziotto.

Mentre i familiari di Guillaume restavano a Roma, Fernandino passava nel 1912 a Torino, chiamatovi da Pasquali.

Il produttore torinese lo invitò a riprendere la serie di Tontolini, ma sotto altro nomignolo, poiché la Cines ne aveva i diritti. E Fernandino propose a Pasquali, che lo accettò, il soprannome di Polidor. Glielo aveva suggerito una vecchia farsa francese, vista a Parigi da ragazzo, dove un vecchio cameriere, lento e sordo, compariva a piú riprese, e sempre in ritardo, domandando candidamente: « *Est qu'on m'a appellé?* ». Il nome del cameriere della farsa, « Polidor », gli era rimasto nelle orecchie, e Pasquali ne fu contentissimo perché non era intraducibile come Tontolini o Cocciutelli, ma internazionale.

A Torino, l'arrivo del Guillaume costituí un tale avvenimento cinematografico che offrí subito lo spunto a una comica: *Polidor arriva alla Pasquali*. Il successo di Fernandino era sempre maggiore, e la ricerca dei soggetti era il problema di ogni giorno. Le idee passavano da Cretinetti a Polidor, come da Robinet a Kri Kri a Fricot. Troppo grande era il fabbisogno di film perché registi e attori non fossero obbligati talvolta ad imitarsi. Gli spettacoli alla Fregoli suggerirono a Fernandino un *Polidor trasformista* dove il protagonista appariva senza altri attori: diventando di volta il volta il marito, la moglie, l'amante, la cameriera, il figlio collegiale, il giardiniere, e l'immancabile « delegato ».

Anche la cronaca offriva qualche spunto, e come il furto della Gioconda, al Museo del Louvre, aveva suggerito *Cocciutelli e la Gioconda,* cosí gli avvenimenti libici occasionavano un *Polidor a Tripoli*. Allo stesso modo i film alla Feuillade avevano motivato un *Tontolini apache* e poi *Polidor apache,* come i film storici davano lo spunto a *Tontolini Nerone* (dopo il *Nerone* della « Ambrosio », del 1909).

Una volta era a Torino il circo Schneider, impegnato per un film con lo stesso Pasquali: *Spartaco,* di cui era protagonista Ajax. Polidor pensò che i 36 leoni di Schneider potevano essere utilizzati anche in uno *short* e inventò *Polidor e i gatti* (1913). Lo scenario, in breve, era il seguente: Polidor fa il cameriere. Il padrone parte in viaggio e gli consegna tre gatti, con la raccomandazione di averne cura. Ma i gatti scappano. Polidor disperato li cerca e, dopo vari tentativi, decide di rimediare sostituendoli con altri. Giunge presso una carovana e vede in una cesta tre leoncini appena nati. Li afferra trionfante e li porta a casa. Un mese dopo: i leoncelli sono cresciuti. Altri mesi: i leoni sono diventati piú grandi. Sei mesi: i leoni diventano grossissimi e motivano un movimentato finale con Polidor e il suo padrone.

Fernandino, insieme all'operatore Berta, visionava il materiale girato di *Polidor e i gatti,* quando il proiezionista, dal finestrino, cominciò a gridare: « Polidor! Ci sono i leoni! Ci sono i leoni! ». « Li vedo! » rispose Polidor. « No! I leoni veri! I leoni veri! ». Tre leoni erano scappati dalle gabbie, e nello stabilimento Pasquali, prima, per le vie di Torino, poi, si ebbe un fuggi fuggi generale. In via Nizza si fermarono e azzannarono un mulo. Dei soldati coi lunghi fucili, coi caratteristici chepí dell'epoca, cercavano — non senza una certa paura — di respingere le fiere dagli abitati. Ma lo stesso domatore Schneider, aiutato dai suoi uomini, riuscí a riprendere i fuggiaschi (1).

Furono quasi trecento le comiche realizzate presso la Pasquali, di 125 e 150 metri ciascuna. Difficile sarebbe sostenere che brillarono tutte di originalità, di fertilità di trovate, di costante freschezza. Spesso non si fanno rammentare che per un solo « gag », per uno spunto. Arricchite durante le riprese, assumono non rare volte, con le improvvisazioni, sviluppi impensati. Piú sovente appaiono stanche, come è anche la sorte del piú brillante dei nostri comici « muti », Cretinetti,

(1) Presso gli stabilimenti Scalera, a Roma, dove ultimamente ha espletato la sua attività, ho avuto modo di incontrare l'operatore Giuseppe Berta, che mi ha dato altri ragguagli sul lavoro di Polidor a Torino.

Giuseppe Berta è stato allievo dell'operatore toscano Giotti ed ha lavorato, nel muto, con la Ambrosio, con la Pasquali, (cominciando come assistente di film quali *Gli ultimi giorni di Pompei* e *Promessi sposi*), con la Leonardo di Torino, con l'Appia Film di Roma.

La Pasquali, dotata di tre teatri a vetri, dove peraltro si usava anche la luce artificiale, permetteva di poter girare una comica al giorno. I teatri venivano utilizzati a seconda della luce solare. Il contratto di Polidor prescriveva la ripresa di quattro comiche al mese: e il lavoro veniva eseguito, dunque, in quattro giorni.

Gli *shorts* girati dal Berta con Polidor furono assai più di un centinaio. Berta ne ricorda alcuni come *Polidor mangia la carne di bufalo* e *Polidor mangia la pila elettrica* che nei nostri elenchi figurano sotto altro titolo (ad es. *Polidor elettrico*).

Nel film *Polidor e i gatti* le riprese venivano effettuate con un mascherino di carta, per poter dar modo a Polidor di essere ripreso senza i leoni, e viceversa. Ma una volta l'operatore dovette entrare anche nella gabbia, accompagnato dallo stesso Schneider.

Con la guerra la Pasquali Film interruppe l'attività. Pasquali morì per malattia nel 1917. Berta, venuto in licenza, girò ancora qualche comica, ma alla fine della guerra, e dopo il trasferimento di Polidor a Roma, dovette cercare lavoro presso altre case produttrici. Presso la Appia Film curò le riprese di quattro pellicole fra cui *La matassa di seta* e *L'unico peccato* di Eugenio Perego, già soggettista della Pasquali.

Alla Pasquali Film di Roma, una succursale della casa torinese, che poi prese il nome di Palatino Film, girò *La Valle dell'inferno* di Gustavo Serena (regista e attore) con Maria Iacobini. Berta fu anche operatore di molti di quei film « atletici » messi di moda da Pastrone con le serie dei « Maciste ». E presso la « Leonardo » girò un film con Ausonia (Mario Guaita), con la « Piemonte » film con Mario Casaleggio (diretti dal fratello Giovanni Casaleggio). Inoltre curò la ripresa di un film con Giovanni Raicevich (regista Zaccaria), e molte pellicole della serie « Capozzi ».

che, ad es., nella *Paura degli aeromobili nemici* (1918) diventa gratuitamente caotico. Ma in talune, *Polidor e le iniezioni* (1913), poniamo, sono spunti felicissimi, come quella corsa nel corridoio, che anticipa certe scene alla Clair e dove, nel caos dei corpi caduti, ammassati, intricati, Polidor buca senza pietà. Lo *short* è iniziato con un annuncio di giornale: « Il contino Asdrubale Vermetti, affetto da nevrastenia, non vuol saperne di iniezioni... » Ma chi riuscirà a guarire il malato riceverà adeguata ricompensa. E Polidor arriva col suo innato ottimismo, con la sua incosciente baldanza. La comica è un po' greve e grassa, come piace a lui. V'è quel tanto di francese che è alla base di un Guillaume, come nella comicità pochadistica stanno, alle origini, Molière, e, se volete, le iniezioni di Monsieur Pourçegnac.

Un'altra comica girata in questa stessa epoca fu *Polidor e l'elefante*. Polidor andava per le vie di Torino seguito da un elefante. Sotto le falde del suo vestito erano tenute nascoste delle patate, di cui gli elefanti sembrano essere assai ghiotti. Il pachiderma, solleticato dall'odorino, allungava la proboscide, stringeva Polidor, e lo sollevava per aria come un esile Sabu, continuando mansueto la propria marcia.

Nel *Divano di Polidor* il principale personaggio è un divano e tutte le coppie che vi si mettono a sedere finiscono per baciarsi.

In *Polidor e il tosacani* è la vecchia « entrata » clownesca del barbiere che si ripete. In *Polidor enfant prodige,* altro scherzo da circo che di regola viene eseguito con un nano, Polidor si fa bendare come un neonato e giace in una carrozzina. Nel *Pranzo di Polidor* va in ristorante dove non paga il conto e viene arrestato da un finto poliziotto, che poi ripete a sua volta il trucco; ma sopraggiunge il vero poliziotto e i due compari finiscono in guardina.

In *Polidor si sposa* torna a Labiche e anticipa Clair. Infatti il suo matrimonio è messo a repentaglio dalla perdita di un cilindro da cerimonia. La comica è basata sulla ricerca del cilindro, prima in un negozio di cappelli, poi nella strada alle spalle del delegato e di un prestigiatore. Polidor si prova anche il tubino di un cane ammaestrato. Infine gli invitati gli procurano tutto un assortimento di cilindri: e Polidor ne sceglie uno larghissimo e tranquillizzato convola a nozze. E' la stessa carica comica che farà scrivere più tardi a Zavattini il soggetto di *Prima Comunione*.

Nel *Primo abito di Polidor* (che comincia, come quasi tutte queste comiche, con un faccione clownesco, che funge quasi da firma, come il leone della "Metro") l'abito del protagonista, poiché è il « primo », è destinato a finire tra la polvere e le uova schiacciate. Ma Polidor capita in una stireria dove viene tuffato in una catino d'amido, e lavato e stirato a dovere, tanto da diventare grosso e intirizzito come un manichino.

In *Polidor ruba l'oca* partecipa a un matrimonio, nasconde un'oca nel letto nuziale, combina altri malanni ed è inseguito.

Qui vi è una anticipazione d'una « trovata » del *Kid*. L'oca se ne vola via portando lontano nel cielo Polidor.

Nell'*Abito di Polidor* (girato a Roma con la Tiber Film, e che ha inquadrature in esterno a Piazza Esedra, alla Fontana di Trevi, in Piazza di Spagna, davanti a una fontanella che reca il rituale S.P.Q.R., mentre un vetturino sembra essere l'attore dialettale Gildo Bocci) vediamo Niny in pigiama e un damerino somigliante a Max Linder che, vestito come Polidor, spera di ingannare Niny. Ma viene scoperto e punito.

In *Polidor indiano* il nostro comico si traveste da pellirossa e ne approfitta per compiere qualche marioleria; ma un esploratore lo scopre e lo scaccia. Tale film, insieme a varî altri, non è presentato dalla Pasquali, ma dalla Tiber Film; come anche *Il biglietto da cento*.

Le comiche di Polidor ebbero grande successo popolare, e furono tra quei pochi film (*Cabiria, Ma l'amor mio non muore!*) che giustificarono, commercialmente, una sonorizzazione dopo il 1930. Ma nel *Cervello di Polidor,* dialogato e riedito da A. Salvi (la prima edizione è del 1913) le qualità native della comicità di Fernandino si perdono. Colpisce ancora il rituale « primo piano » di Polidor, con il caratteristico ciuffo e il largo sorriso clownesco; non regge piú la commedia dove il dialogo è diventato come una riappiccicatura.

E' possibile ristabilire la serie dei numerosi « Polidor » (da lui stesso inventati e diretti) con l'aiuto del ricordato libro della Prolo.

Eccone l'elenco:

La lettera d'amore di Polidor, Il calvario di Polidor, L'eredità di Polidor, Il grammofono di Polidor, L'ora tragica di Polidor, Pegno d'amore di Polidor, Polidor torna a Tripoli, Polidor dalla modista, Polidor arriva alla Casa Pasquali, Polidor in cerca dello zio, Polidor ha bisogno di una moglie, Polidor facchino per amore, Polidor fidanzato, Polidor troppo amato, Polidor contro la suocera, Polidor vuol suicidarsi, Polidor nel nuovo alloggio, Polidor cameriere nella buona società, Polidor invisibile, Polidor apache, Polidor al club della morte, Polidor ha un tic nervoso, Polidor si fa reclame, Polidor cambia pelle, Polidor entusiasta della lotta, Polidor senza colletto, Polidor ha rubato l'oca, Polidor indiano, Polidor statua, Polidor padre adottivo, Polidor in collegio, Polidor maestro di ballo, Polidor fa le iniezioni, Il primo vestito di Polidor, Il pranzo di Polidor, Scandalo in casa Polidor (1912).

Polidor mangia il coniglio, Polidor stregato, Polidor e lo champagne, Polidor e il cilindro, Polidor protettore, Polidor attendente, Polidor e l'incubo, Polidor e l'appuntamento, Polidor e l'amico intimo, Polidor e lo scudo, Polidor e il patto, Polidor e gli antenati, Polidor e il salvadanaio, Polidor e i suoi figli, Polidor e il suo debito, Polidor e il cappello, Polidor e il cervello, Polidor e la scommessa, Polidor e la sua invenzione, Polidor e la bomba, Polidor e l'elefante, Polidor e l'altalena, Polidor e le mosche, Polidor e le serve, Polidor e lo zio, Polidor e l'attaccapanni, Polidor e la collana, Polidor in pericolo, Polidor sonnambulo, Polidor e il latte, Polidor distratto, Polidor manca d'istruzione, Polidor e i gatti, Polidor affamato, Polidor in lite, Polidor gigante, Polidor e la Gioconda, Polidor si spiega, Polidor domestico, Polidor pescatore, Polidor gobbo, Polidor coi baffi, Polidor ha fretta, Polidor detective, Polidor contro la portinaia, Polidor elettrico, Polidor sogna, Polidor eroe, Polidor ipnotizzato, Polidor burlato, Polidor mangia il toro, Polidor ha caldo, Polidor barbiere, Polidor e il pane, Polidor ginnasta, Polidor alpinista, Polidor materassaio, Polidor geloso, Polidor pompiere, Polidor miope, Polidor portalettere, Polidor trova un sosia, Polidor fantasma, Po-

lidor curioso, Polidor vedova allegra, Polidor pietrificato, Polidor dragone, Il primo duello di Polidor, Il profumo di Polidor, Il regalo di Polidor (1913), Polidor si rapisce (1914).

Le brevi comiche lo spingevano ad esperimenti piú ambiziosi; e nel 1918 scrisse e diresse, sempre per la Pasquali, il lungometraggio di avventure *Controspionaggio,* in cui non figurava come attore. Il mondo del circo, cui era cosí intimamente legato, vi appariva ancora. E Pasquali, che tanto aveva apprezzato i film della Nordisk, ambientanti spesso nei circhi equestri, e dove brillava l'ingegno di Harald Madsen e di Carl Schenström (i *clowns* Pat e Patachon) diceva soddisfatto a Polidor: « Né i film della Nordisk né quelli tedeschi hanno mai mostrato cosí un circo equestre nel cinema! ».

A *Controspionaggio* fece seguito nel 1919 *Justitia.* Stavolta Fernandino affrontò l'esperimento da solo: come produttore, costituendo a Roma, in via Ripetta, la Polidor Film, come regista, come soggettista, ed anche come attore. Protagonista di *Justitia* era la « donna Maciste » Astrea. Suo partner era Nello Carotenuto. Polidor aveva una particina al suo fianco, come domestico (di nome Birillo). Astrea era stata scoperta da Fernandino durante un ricevimento. Le sue braccia nerborute l'avevano colpito e non aveva esitato a chiederle di lavorare con lui nel cinema. La dama (che si presentava, accanto a un amico scultore, come « contessa ») accettò volentieri di interpretare *Astrea* e *Justitia.*

Poi, dopo altre comiche per la Polidor Film, tra cui *Polidor troppo onesto,* fu la volta di *L'Ultima avventura.* Era il dopoguerra: un momento critico per il cinema italiano. Gli americani avevano invaso il mercato europeo. Le idee erano confuse e si ripetevano i colossi storici anteguerra, invece di cercare atre strade. L'attrezzatura industriale cinematografica scricchiolava. La Banca italiana di Sconto crollava portando dietro di sé la maggior parte dei produttori. Incidenti, gravi quanto fortuiti, si verificarono durante la ripresa di alcuni film e *L'ultima avventura* (interpretata da Astrea e Polidor) venne funestata dalla morte di Natalino, avvenuta il 14 marzo 1920, ai Granili di Napoli, mentre veniva girata (operatore Guido Serra) una sequenza con idrovolanti. Nel marasma generale, in cui il cinema italiano appariva traballante, il film fu interrotto. I finanziatori dell'*Ultima avventura* si trovarono in difficoltà e riversarono su Fernandino il peso del dissesto. Polidor si recò a Parigi (dove incontrò André Deed, agli stabilimenti di Jouinville, ridotto come trovarobe, in un incontro particolarmente penoso) e fu sul punto di riprendere la sua attività cinematografica con la Pathé. Ma la situazione di *L'Ultima avventura* fu sanata e il film poté, successivamente, essere completato. Di poi Fernandino se ne andò in Inghilterra. I *music-halls* inglesi gli dettero un'idea che sviluppò a Roma, alla Sala Umberto, non piú col cinema, perché ormai troppo difficile era lavorare su questo terreno, ma col teatro: col « Teatro della Risata ».

Gli americani, d'altronde, avevano compiuto anche nel cinema co-

mico progressi giganteschi. « Questo ci fregherà tutti » aveva detto Polidor nel 1914 ai distributori, in un cinema di Piazza Esedra, quando gli avevano presentato le prime sei comiche di Charlot, di cui Barattolo s'era assicurata la distribuzione in Italia. Charlot, e tutti i grandi della scuola di Mack Sennett, dovevano infatti portare piú avanti i giuochi mimici, le azioni, le trovate di Cretinetti e di Polidor. Ai due comici latini non restava che un merito: l'aver battuto per primi la stessa via, aver creato essi gli *shorts* con fughe, *matchs* di boxe, con saponate e torte alla crema, con duelli comici e colpi di battipanni (gli schiaffi - bastoni dei *clowns*, gli *slapsticks*), i film infine detti « alla Ridolini », che datavano dal 1920 e che dunque erano, in realtà, film alla Cretinetti o alla Polidor: se non vogliamo addirittura riportarli alla matrice unica del clownismo e delle entrate da circo.

Il Teatro della Risata incontrò subito la diffidenza degli impresari. « Qual'è il soggetto del vostro spettacolo? » gli chiedevano. « Il soggetto non c'è ». « Come comincia allora? ». « Non so. Vedremo stasera, all'ultimo minuto... ». Evidentemente queste risposte nen erano tali da incoraggiare anche il meglio disposto dei direttori di teatro. Poi lo spettacolo iniziava: erano i saltatori Frilli, erano giocolieri, ballerine sul filo, cantanti, attrazioni, ballerini, eccentrici. Polidor, come si è potuto vedere nella rivista « Cavalcata di mezzo secolo », data dalla Compagnia di Nino Taranto (e da non confondere con l'omonimo film), dove Fernandino rievoca se stesso, aveva escogitato il sistema del palchetto laterale, sul palcoscenico. Da lí commentava lo spettacolo, compieva qualche prodezza tra un numero e l'altro, eseguiva un concertino coi bicchieri e coi campanelli, perdeva i guanti e li riacchiappava, dal suo palco, con la scopa e la pattumiera, sparava qualche castagnola, abbassava una saracinesca di lamiera. Nelle riviste di oggi si fa, press'a poco, come nel Teatro della Risata di allora. Gli autori del copione creano un piccolo intreccio, un pretesto: allora la cucitura dei vari numeri veniva creata durante lo spettacolo dallo stesso Polidor, dal suo palchetto. Gli accessori, gli attrezzi, costituivano per Polidor ciò che si chiama, nel linguaggio del circo, il « *faire valoir* », e che serve a mettere in valore l'artista che eseguisce il suo numero. Spesso il *faire valoir* è un uomo: lo stesso direttore del circo, ad esempio, al quale il *clown* bianco, il parlatore, o l'*auguste,* il maldestro straccione, si rivolgono con assurde domande: « Scusi, signor direttore... ».

Quel Teatro della Risata, senza filo conduttore, quell'assurdo del 1920, oggi è diventato quasi la regola degli spettacoli di varietà, e degli avanspettacoli delle sale cinematografiche.

La *rentrée* di Polidor nel cinema avvenne molto piú tardi, ma non fu piú appariscente come in passato. Gli affidarono piccole parti in *Figlia del corsaro verde,* in *E' sbarcato un marinaio,* in *Carmen,* e fece anche una fugace apparizione in *Teheran*. Poi è tornato ai piccoli varietà, agli avanspettacoli, a una commemorazione di sé stesso nella ricordata « Cavalcata » di Nelli e Mangini: *Polidor* 1912 ! E v'è tornato, nonostante l'età, con la stessa vivacità e valentía musicale, coi suoi

scarponi da « auguste » o da « Toni », come si dice in Italia, col suo caratteristico ciuffo, che ricorda quello del *clown* Sestac, coi suoi accessori spesso inverosimili, surreali come quei cento e cento rocchetti infilati che aveva indossato in un vecchio film, a mo' di corazza, nel momento in cui il personaggio di sarto, da lui interpretato, doveva passare ad un comico duello. E in ciò egli resta, nonostante il suo lontano addio alla pista, un uomo del circo, uno fra gli ultimi buoni *clowns,* e il prosecutore di una gloriosa tradizione, cui la dinastia dei Guillaume, attraverso Antonet e Bebé, e i loro prosecutori minori, Natalino e Fernandino, è strettamente legata.

Mario Verdone

W. C. Fields: "odiatore" di professione

Scaturito da una collana completa di tutte le opere di Dickens, continuatore dell'arte di Eric Von Stroheim, « odiatore » di cani, bambini, medici, papere, avvocati, giudici ed ogni altra razza e specie di viventi, W. C. Fields fu, fra le tante altre cose, uno dei piú grandi funamboli che abbia mai avuto, almeno sino ad oggi, l'Umanità. Si noti che lui stesso non scriverebbe la parola Umanità con la lettera maiuscola: ha passato infatti tutta la vita a dimostrare che tale cosa non esiste. Fields cominciò investendo con il suo odio James Dukinfield, un *cockney* trapiantatosi a Filadelfia verso la fine della decade che va dal 1870 al 1880. Ed in quella città, precisamente nel 1879, nacque William Claude Dukinfield, un genio con ogni probabilità, ma sin dai primi anni ribelle. Il vecchio James, resosi conto dell'istinto di ribellione del suo monello, cercò di controllarlo con tutte le armi a sua disposizione. Arrivò all'estremo di sostituire alle paternali, scapaccioni sonori e ben assestati, sicché sembra che il ragazzo raggiunse la maturazione cosí come si usa per i frutti acerbi: a forza di botte.

W. C. Fields (abbreviazione con la quale sarà noto nella professione) non perdette mai i segni di queste prime carezze e neanche delle ultime. Ultime perché un giorno il padre esasperato tentò sí di colpirlo con una pala, ma William Claude, in risposta, lasciò cadere una pesante cassa sulla testa del cattivone ed abbandonò la casa paterna. Aveva solo 11 anni. Molto piú tardi, diventato ormai famoso, W. C. Fields diede le piú discordanti versioni della sua infanzia. Disse che i suoi genitori erano stati lebbrosi, che suo nonno s'era arricchito inventando pettini di tartaruga falsa, che aveva ereditato il talento teatrale da uno zio specializzato nel suonare campanelli nei circoli per allietare festini e pranzi. E ciò a secondo di come gli girava la luna. Ma buon per noi, o forse purtroppo, molti biografi si sono accinti all'ardua fatica di separare in tutto ciò che si dice di questo re dei funamboli, il vero dal leggendario, sicché oggi ci è possibile farci un'idea di quella che fu la vita di W. C. Fields. Una pallida idea!

Autodidatta in tutti i casi, cominciò a guadagnarsi la vita sin da piccolo, non appena ebbe lasciata la casa paterna. Cercò subito di impratichirsi nei giochi di abilità, usando palle, piatti ed oggetti vari e nel frattempo s'arrangiava con qualche furtarello fatto qua e là a spese dei rivenditori del quartiere. Ebbe anche qualche occupazione ragionevolmente onesta: lavorò per qualche tempo in una sala da bigliardo

e fece società con un trasportatore di ghiaccio a domicilio. A quattordici anni, non avendo mai tralasciato di utilizzare i ritagli di tempo per perfezionare la sua abilità di giocoliere, ormai maturo per la vita di attore di vaudeville, debuttò nel Parco di Morriston, in Pennsylvania. Dopo poco venne a conoscenza della possibilità di un lavoro migliore nel parco di Atlantic City, nel New Jersey, ma si trovava in un vicolo apparentemente senza uscita: non aveva il denaro per il viaggio. O meglio li aveva, ma non erano sufficienti per un artista par suo. Ed allora decise di organizzare una serata di beneficienza a beneficio di se stesso. Affittò per due dollari una stalla, invitò tutti i suoi amici nonché tutte le persone interessate alla sua partenza, ossia dire i proprietari delle botteghe del rione, i commessi, i poliziotti, ecc. Durante la serata W. C. Fields svolse il suo programma facendo giuochi con gli oggetti che un tempo aveva rubati agli intervenuti. Sicché anche questi, oltre gli amici, furono costretti ad essere del parere che per celebrare la partenza del giovane artista era necessaria la massima generosità. E l'espediente da lui usato svelò un'efficacia veramente eccezionale, per l'epoca, al momento di raccogliere le offerte: infatti circa 100 dollari furono il risultato. Anzi anni dopo, riparlando del fatto, il commediante affermerà (cosa che poi come al solito smentirà) d'aver raccolto all'ultima ora in piú dei 100 dollari altri 14 di spiccioli, nonché due orologi ed un temperino d'oro.

Comunque sia, il giovane se ne andò ad Atlantic City, iniziando una delle piú favolose carriere degli annali del varietà. Negli anni seguenti W. C. Fields viaggiò in lungo e in largo per gli Stati Uniti ed all'estero, entrò in contatto con i grandi dell'epoca, e, mentre continuava instancabilmente a perfezionare i suoi numeri, vedeva la sua quotazione salire astronomicamente nel mercato dei pubblici divertimenti.

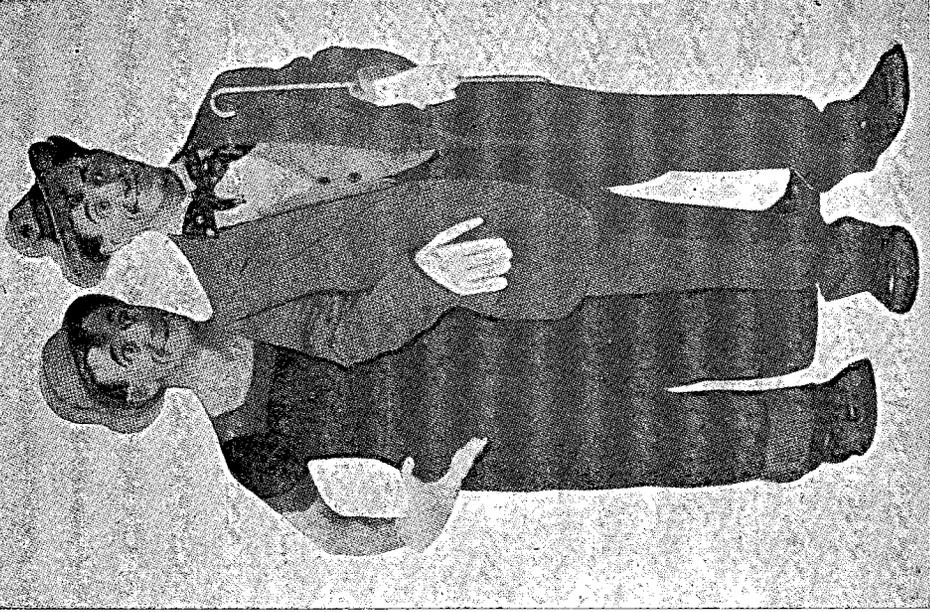
Ciò nonostante il suo odio per l'umanità continuò a rafforzarsi. Dimostrò sempre scarsissimo rispetto per gli uomini famosi. Ebbe pochi amici nella sua vita e pochi ne volle. Gli piaceva Will Rogers che aveva conosciuto come *cow-boy,* ma probabilmente Rogers gli era gradito perché aveva per lui la piú sincera ammirazione, classificandolo come uno dei piú grandi attori. Gli piaceva un altro *cow-boy*: Tom Mix. Fu legato da fraterna amicizia a Gregory La Cava e per un certo periodo visse con lo scrittore Gene Fowler, litigando ogni momento. Per quanto è accertato, di un simile strano tipo, scaturito dal mondo di Dickens, soltanto John Barrymore seppe essere amico. E quando Barrymore morí Fields celebrò il fatto con la dovuta solennità: si ubriacò.

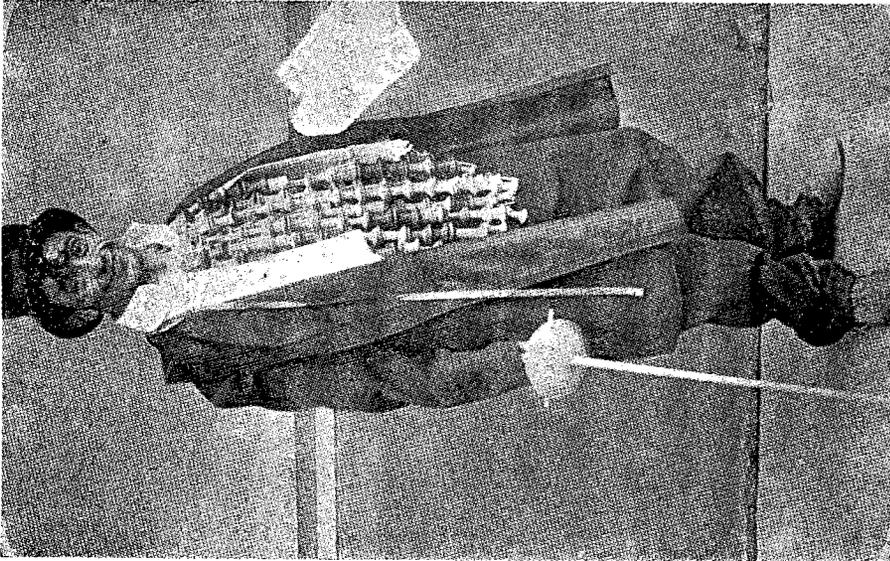
Personalità complessa, odiava l'ipocrisia e possedeva una sensibilità a fior di pelle. Nei primi anni della sua celebrità, a Parigi, fu preso da subitanea avversione per un giovane comico inglese che faceva anche lui parte dello spettacolo alle Folies Bergère. Riconosceva che aveva delle qualità, che era destinato ad un grande futuro, ma proprio questo gli causava un evidente fastidio. Egli fu cosí una delle prime persone a riconoscere il grande talento di Charlie S. Chaplin.

Vi sono parecchi studiosi che pongono W. C. Fields allo stesso

livello di Chaplin nella scala dei valori dei comici cinematografici. Ma egli va collocato in un gradino appena inferiore, ed accanto a Max Linder, Buster Keaton e Harry Langdon. Nel cinema sonoro, che in genere non favorisce la produzione di buone « comiche » cinematografiche, egli incontra rivali soltanto nei fratelli Marx. Si può tranquillamente affermare che soltanto questi hanno saputo usare, come Fields, gli inesauribili mezzi espressivi del sonoro, rifiutandosi di far dipendere i própri effetti dall'uso delle barzellette di ispirazione prettamente radiofonica.

Pur essendo stato un mimo di primo ordine, W. C. Fields, come comico cinematografico, raggiunse, con l'avvento del sonoro, nuove altezze della sua arte. Non si può credere a quanto si dice di lui senza averlo visto e ascoltato. La voce nasale, i suoi borbottíi da uomo eternamente irritato con tutti e per tutto, i suoi subitanei ed inesplicabili accessi di furia, furono altrettanti espedienti preziosissimi per potenziare la sua personalità di comico cinematografico. Ci si intenda: non che W. C. Fields abbia aspettato l'avvento del sonoro per conquistare il pubblico. Egli sapeva ciò che voleva, sempre, e non si stancava mai di perseguire il suo obbiettivo. Dopo i suoi successi nel *vaudeville* internazionale, trionfò anche in Broadway, dapprincipio nel teatro di rivista, in seguito nelle commedie nichiliste che lui stesso scriveva od adattava. Tra il 1915 ed il 1921 fu uno di quei grandi divi che portarono le Ziegfeld Follies all'altezza delle piú grandi riviste mondiali. Furono anni di lotta accesa ed incessante. Lotta dura sostenuta, oltre che da Ziegfeld, dallo stesso Fields. Ogni volta che non era d'accordo con il celebre impresario, e ciò accadeva spesso, il nostro comico disobbediva a bella posta alle istruzioni ricevute. Non ammetteva interferenze nei suoi numeri. Li concepiva e li realizzava a suo modo, e guai a quelli che volevano intromettersi!

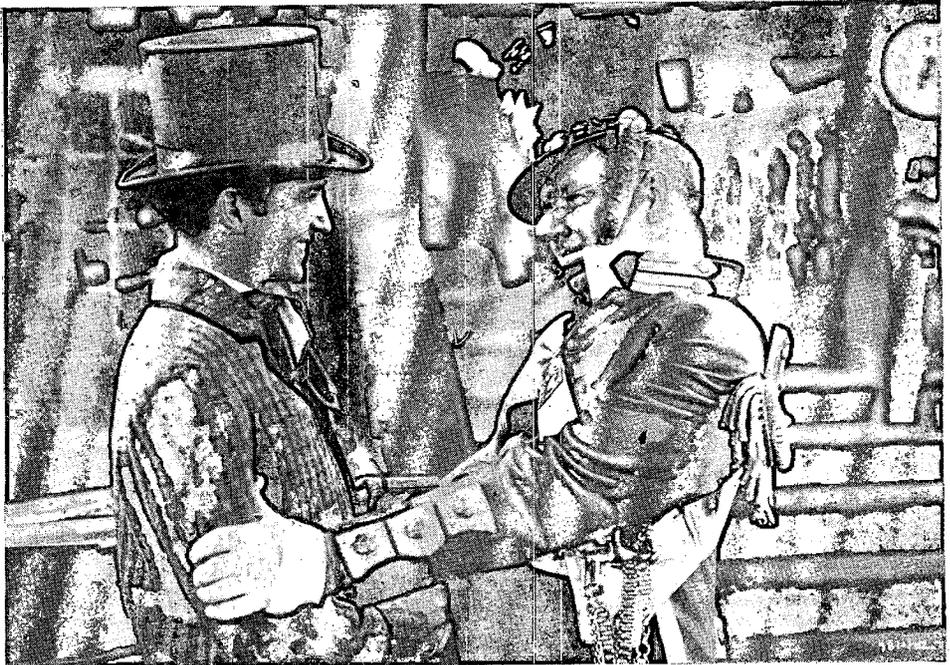
Una volta, un altro comico delle Follies, il famoso Ed Wynn, si nascose sotto la tavola dove Fields eseguiva il celebre numero del bigliardo. Pomposo e solenne Fields uscí sul palcoscenico borbottando le sue solite frasi, piú o meno caustiche, contro persone ed istituzioni inesistenti, poi scelse una stecca da bigliardo e si mise a giocare. Come era prescritto dal « numero » anche quella sera la stecca aveva piú curve della stessa Mae West. Ma il comico stentava ad accorgersene, borbottava, minacciava, strappava il panno del bigliardo e tornava a borbottare ancora di piú. Le biglie, che lui stesso guidava meccanicamente, sparivano nelle sue tasche, creandogli una ragione di piú per imprecare. Questo il numero: ma quella sera, il pubblico rideva sempre quando non doveva ridere. Fields finí con l'accorgersi che Winn era nascosto sotto la tavola e si adoperava slealmente con ogni mezzo per rovinare il numero del collega. Allora, senza dar mostra di essersi accorto della presenza dell'altro, cominciò a bombardarlo con le biglie ed a colpirlo sulla testa con la stecca, fino a che diede un colpo piú forte e Winn svenne. Qui l'ilarità del pubblico scese di

Comica di Polidor

Cartolina pubblicitaria per Polidor, "le célèbre comique franco - italien,,

Comica di Polidor (Foto Archivio Cineteca Italiana)

Comica di Polidor (Foto Archivio Cineteca Italiana)

W. C. FIELDS in *Se avessi un milione*

W. C. FIELDS in *Se avessi un milione*

W. C. FIELDS in *David Copperfield*

W. C. FIELDS in *David Coppierfeld*

colpo, insieme al sipario. Fields propose allora a Ziegfeld di passare Winn permanentemente a far parte del suo numero. Winn rifiutò.

La carriera cinematografica di W. C. Fields ebbe inizio con *Sally of the Sawdust,* versione di *Poppy,* lavoro che già nei vari teatri di Broadway l'aveva consacrato come attore drammatico. Ne fu regista il grande David W. Griffith (la cui decadenza molto probabilmente fu affrettata proprio da questa regía). Vi partecipò Carol Dempster che all'epoca del film, nel 1925, era nella Paramount una delle attrici di maggiore cassetta. Il cambio del titolo infatti dimostra chiaramente l'intenzione della casa produttrice di mettere particolarmente in mostra la sua diva. Quando il film uscí, tuttavia, divenne interamente un film di W. C. Fields. Miss Dempster ne ricavò qualche ruga, Griffith si incanutí di piú; ma il cinema aveva guadagnato uno dei suoi piú completi artisti.

Griffith diresse ancora Fields in *That Royle Girl,* altro caso di titolo che inganna. Venne, dopo, il periodo di collaborazione fra Fields e La Cava, del quale fanno parte *So's Your Old Man* e *Running Wild.* Negli studi della Paramonut di New York, Fields apparve ancora in *The Old Army Game, The Potters* e *Two Flaming Youths,* anche questi film muti come gli altri. Sin d'allora l'attore andò riducendo i registi al suo piú completo dominio. Non contento di trascurare gli ordini direzionali, insisteva continuamente per inserire numeri da giocolieri nei film ai quali prendeva parte. Sicché questi, il piú delle volte, nelle sue mani subivano i piú radicali mutamenti. Giustamente si può dire che W. C. Fields merita di figurare come soggettista e co-regista di tutte le produzioni cui prese parte.

Ad Hollywood egli scrisse quasi tutti i soggetti dei suoi film, firmandoli coi piú svariati e incredibili pseudonimi: Charles Bogle fu il piú comune, Mahtma Kane Jeeves il piú eufonico. Il secondo apparve nelle didascalie iniziali di *The Bank Dick* (1940), film che già compare in qualche lista di capolavori comici cinematografici.

La storia di *The Bank Dick* è tipica di Fields. Nella parte di un pessimo marito, a nome di Egbert Souzé, appariva accanto ad una moglie petulante, litigiosa e non meno insopportabile della suocera. Nella casa di Souzé, v'erano diversi figli: il film inizia infatti con un sasso lanciato da una delle figlie sulla testa di Souzé padre e con questi che a sua volta, per rendere la pariglia, tenta di uccidere la ragazza con un vaso di calcestruzzo. Subito dopo, Fields cerca di convincere un suo futuro genero, cassiere di una banca, a rubare 500 dollari dalla cassa, per investirli in una miniera di dubbio profitto. Provvidenzialmente entrano in gioco due ladri da strapazzo, che assaltano la Banca, ma che, costretti alla fuga, inciampano proprio in Fields. Uno di essi cadendo sviene. Come ricompensa, il nostro eroe viene assunto quale guardiano.

Qui, perché l'argomento non muoia di inevitabile morte naturale, è inserita un'altra grande invenzione del Fileds: una vecchia riccona. Vedendo l'auto di questa in panne e l'autista che si affanna a ripa-

rarla, il nostro eroe offre il suo modesto aiuto. E lo dà infatti: con un gesto solo disintegra la macchina in minutissimi pezzi. La scena non ha alcuna funzione narrativa. La vecchia e l'autista non appaiono mai piú nel film, ma a Fields piaceva ficcare nei suoi film qualsiasi cosa che gli capitava osservare nella vita reale. Qualunque cosa fosse. Secondo Robert Lewis Taylor, suo biografo, l'attore giustificò l'inserimento dell'episodio con queste parole: « Un'infinità di gente mi offre spesso aiuti di tale genere e con simili risultati » (1).

Torniamo alla storia: assunto nella Banca, Fields finisce col convincere il futuro genero a fornire i soldi per la miniera, ma sorge il pericolo di un ispettore bancario personificato da Franklin Pangborn (uno degli attori preferiti da Fields) ed il nostro eroe cerca di evitare che vi sia una verifica nei depositi della Banca, dando da bere al malcapitato un infernale *cocktail,* che ben presto lo fa entrare in istato comatoso. Chiamato il medico, questi prescrive pillole grosse come palle da golf. Ma ecco quanto capita sino alla fine: una troupe cinematografica va a girare nella città dove si svolge l'azione, Fields sostituisce il regista, in preda anche lui ad una violentissima sbronza, cattura l'altro dei due ladri, si consacra definitivamente regista cinematografico, vende un soggetto per 10.000 dollari, restituisce i soldi rubati dal genero e diventa l'incontrastato dominatore della famiglia, logicamente sbalordita dall'insospettato successo del suo capo. Alla fine del film Fields, dopo un luculliano pranzo dato alla sua nuova e sontuosa dimora, esce per trascorrere una notte di follie, pomposo e solenne, canticchiando una delle sue inimitabili canzoni. « L'autoammirazione che si elargiva — commenta Lewis Taylor — era perdonabile: W. C. Fields aveva portato a compimento uno dei maggiori capolavori della commedia americana ».

Stranamente, *The Bank Dick* passò quasi inosservato in ogni paese. D'altra parte furono relativamente pochi quelli che riconobbero in W. C. Fields un eccellente comico, finché egli fu in vita. Quasi nessuno ricorda, infatti, quelle prime commedie sonore girate ad Hollywood con la regía di Mack Sennett, lo scopritore di Chaplin. Si tratta di una notevole serie di film brevi, oggi disputatissimi dai Cine-Clubs. Venne dopo la serie di film a lungo metraggio girati per la Paramount: *Million-Dollar Legs, If I Had a Million, Tillie and Gus, Fools for Luck, Her Majesty, Love International House, Six of a Kind, You're Telling Me, The Old-Fashioned Way, Mrs. Wiggs of the Gabbage Patch, It's a Gift, Mississippi, The Man on the Flyng Trapeze* e una nuova versione di *Poppy*. Questi film finalmente lo resero popolare presso il pubblico cinematografico degli Stati Uniti, benché l'unico

(1) Robert Lewis Taylor: *W. C. Fields: His Follies & Fortunes,* Doubleday & Co., New York, 1949.

generalmente citato nelle storie del cinema, *If I Had a Million,* non è certo rammentato per merito di Fields (1).

Dopo un lungo periodo di infermità, l'attore ritornò al cinema per fare un'altra interessante serie di commedie, questa volta prodotte dall'Universal: *You Can't Cheat an Honest Man, My Little Chickadee* (con Mae West), *The Bank Dick* e *Never Give a Sucker an Even Break*. Ed ancora prima di morire, il giorno di Natale del 1946, W. C. Fields apparve in altri tre o quattro film.

Ma la piú importante di tutte le sue interpretazioni fu certamente quella di Mr. Micawber in *David Copperfield,* diretta da George Cukor, per la Metro, nel 1935. E' quasi certo che in tutta la storia del cinema non c'è stato un tipo tanto appropriato per una determinata parte. W. C. Fields « era » Micawber e se ne era accorto ben presto. Sin da bambino aveva cominciato a leggere Dickens e non smise mai di leggerlo in seguito. Desideroso com'era di supplire alla sua deficiente educazione, W. C. Fields era un divoratore di libri. Ne leggeva di tutte le specie ma aveva i suoi preferiti: Thackeray, Stevenson, Swift, Mark Twain, ma soprattutto Dickens. Di lui gli piacevano particolarmente i personaggi comici, ma dovette anche sentire una grande affinità per i piccoli eroi sofferenti del romanziere inglese: David Copperfield, Oliver Twist, Pip, Smike e tutti gli altri. Aveva molto sofferto durante l'infanzia e la giovinezza e, come Dickens, non risparmiava i suoi aguzzini. Sapeva caratterizzarli con la piú velenosa ironia e li citava in ogni occasione in quelle sue tirate fatte con caratteristica voce nasale. Ma al contrario di Dickens si ostinava a non credere che tutto sarebbe finito bene nel migliore dei modi.

Un mondo triste e solitario quello di W. C. Fields! Aveva paura di ritornare povero e perciò depositava denaro in tutte le banche che gli capitava di incontrare durante i suoi lunghi viaggi per il mondo. Apriva conti bancari sotto i piú diversi nomi, nelle piú lontante località e si dice che sia giunto ad intitolare ben settecento libretti di banca. E' molto probabile che i suoi soldi continuino a fruttare interessi in molti conti ancora oggi ignorati.

Ma se è vero che oggi è possibile farsi un'idea di quella che fu la vita di W. C. Fields, è anche vero che i suoi biografi non riusciranno mai ed epurarla completamente dalla leggenda. Mai un uomo si dedicò con tanto fervore e assiduità a creare di sé un personaggio semi-irreale. Appena si rese conto della sua assomiglianza con Dickens e con i suoi personaggi, Fields si studiò di confondersi con essi. Adoperò il suo vasto talento inventando fatti, incidenti e storie che inserí nel suo passato, romanzandolo con la vitalità di un uomo che, pur professando di odiare l'umanità e mettendone sistematicamente e pie-

(1) Per la filmografia di W. C. Fields vedi anche *Il film comico,* a cura di Mario Verdone, *Sequenze,* n. 5-6, Parma, 1950, pag. 48, in calce al capitolo di Robert Florey: *Ritratto di W. C. Fields.*

tosamente a nudo gli errori, cercò di vivere la piú piena delle vite, sceneggiandola anticipatamente ed arricchendola poi con improvvisazioni dell'ultima ora — né piú né meno che se fosse una delle sue irresistibili commedie. Il suo odio professionale per l'Umanità trova il simile soltanto nell'opera di Stroheim. Ma Fields, pur apparendo privo di una coerente linea di sviluppo e lavorando nel campo meno apprezzato della commedia, realizzò un'opera molto piú vasta e completa. Nell'assieme i suoi film sono un campionario completo di giudizi caustici sugli uomini e sulle cose umane. I suoi eroi sono ladri, assassini, ciarlatani, scrocconi, ubriachi, pazzi o semplicemente irresponsabili. I suoi « cattivi » sono borghesi, aristocratici, madri di famiglia, bancari, medici, avvocati e tutti quelli che generalmente ottengono il rispetto degli uomini della strada, forniti di scarsa capacità immaginativa e d'interpretazione. La vita di Fields nel teatro, nel cinema, tra gli amici o nemici, fu una serie ininterrotta e gloriosa di mancanza di rispetto ai rispettabili, ai tradizionalisti ed alla gente banale. Rimane la sua opera che gli studiosi del cinema cominciano a scoprire nuovamente, forse sorpresi, data la noncuranza con cui l'avevano considerato prima. La biografia scritta da Robert Lewis Taylor, apparsa da prima in una delle riviste americane di maggiore tiratura e poi pubblicata in libro, risuscitò anche i film del grande giocoliere.

W. C. Fields, è nuovamente in voga ed è probabile che la sua reputazione crescerà notevolmente, ora che la sua opera è rivalutata da critici, storici e studiosi della commedia cinematografica. Purtroppo, pochi suoi film sono a disposizione dei Cine-Clubs e delle Cineteche. Complesso sino alla fine, nonostante si sia divertito in vita alle spalle degli uomini e abbia maltrattato l'Umanità che tanto l'aveva maltrattato, W. C. Fields lasciò in morte la maggior parte della sua fortuna per la fondazione di un Orfanotrofio. Lui che tanto odiava i bambini! Come il suo grande amico John Barrymore, l'attore imparò ben presto a consolarsi con l'alcool. E l'alcool gli diede alla fine la consolazione della morte. Ma non è improbabile che W. C. Fields abbia lasciato questo mondo, da lui tanto odiato, con riluttanza. Alla fin fine, la morte è cosa comune.

(*Traduzione di* **Rudà Andrade**)

Alex Viany

Varietà e tecnica dei "gags,,

Altra volta (« *Del narrar disteso, raccolto e accidentato* », Bianco e Nero, Anno VII, n. 1), facendo oggetto di saggio l'osservazione del film nella sua compattezza, ne osservavamo fra l'altro la *traccia tensionale*, i cui differenti decorsi risultano assai chiaramente nelle opere riuscite di prepotente suggestione. Passando a qualche esempio, dicevamo cosí che la traccia di *Alba tragica* è rettilinea, poiché il tono si mantiene dall'inizio alla fine allo stesso livello, massimo, d'intensità; che una stessa linea diagrammatica — retta e tesissima — hanno *Fortunalle sulla scogliera* e *Traditore*, mentre invece la linea evolutiva de *La bella brigata* è ascendente: infatti si parte col descrittivismo dimesso e quasi dispersivo dell'allegria dei cinque compagni e per lungo tempo la traccia permane pianeggiante; sinché con la morte del terzo compagno (Aimos) si incomincia a salire salire, sino ai netti, altissimi accordi finali.

La traccia di *Halleluja!* è *parabolica*: il vertice dell'intensità si tocca infatti nel mezzo del racconto, con la morte del giovane negro ed il ritorno a casa del fratello maggiore col cadavere sul carro.

Generalmente di questi film, per lo piú capolavori, è abbastanza facile ricavare un'immagine compatta, scoprire la traccia tensionale sul filo della propria emozione; non si riesce invece ad isolare una sola sequenza, una sola scena, un solo quadro, pena la tramutazione immediata in materiale amorfo, anonimo, larvale: sono pietruzze di un immenso mosaico che trovano soltanto nel mosaico la ragione di esistere. Scendendo con la minuta osservazione piú giú, abbordando film che non arrivano ad un'unità indistruttibile — e che raramente ne accusano sia pure lo sforzo — ecco invece che una siffatta laparatomia e vivisezione critica conduce ad individuare « pezzi di film » tanto piú definiti, raccontabili in se stessi, quanto meno definitivi riguardo alla interezza dei film che li contengono.

Dei film di Ford o Renoir si ricordano i personaggi, la vicenda, il clima in un tutto unico ed inscindibile, che compone l'intero film; dei film di Capra, di Lubitsch, di Clair sono ricordati gli episodi, le trovate, i fatti spiccioli: un intero vivaio di soluzioni narrative entro la soluzione ultima che tutte le contiene ma raramente le sovrasta. Tuttavia questa suddivisione non vuole avere aprioristicamente alcunché di spregiativo e l'immissione nel discorso di un Lubitsch o di un

Clair basta a comprovarlo. Si vuole scindere innanzitutto due differenti modi di racconto, che poi soltanto nei grandi registi testimoniano di pari passo differenti pretese. Non si offende infatti la memoria di Lubitsch dicendo che le pretese di *Ninotchka*, e persino di una *The Merry Widow* si dimostrano in partenza, sul piano della compattezza formale, assai minori a quelle di un *The Informer*. Non si tratta di mettere a diretto raffronto due generi — poiché allora il tentativo oltreché infantile risulterebbe inutile — quanto di lumeggiare le differenti pretese di due maniere di racconto dichiaratamente antitetiche.

Al tema tragico e spietato di *The Informer* alcuna dispersione, o compiacimento, o attardamento per conseguire effetti secondari e neanche complementari è permesso: la sua marcia narrativa deve essere non meno spietata dell'assunto. Ai temi preferiti del Lubitsch invece le variazioni e le diversioni, non già dello stile, ma del racconto, sono necessari perché ne costituiscono di per sé la linea e la marcia: la qualità e la quantità. Nelle opere dei Ford e dei Renoir l'ultima sequenza del film è sempre anche l'unico ed insopprimibile traguardo; nei film di Lubitsch e di Clair invece ogni sequenza giustifica perfettamente se stessa, assai prima e meglio di tutto il film. Insomma la narrazione compatta procede sempre in umiltà verso un finale ed un fine piú alto; la narrazione accidentata avanza sempre allo scoperto, spensieratamente si disperde di volta in volta in tanti singoli effetti quante sono le singole sequenze. Il risultato di quest'ultima — talvolta eccellentissimo: si pensa a *Angel* o *Desire* per Lubitsch o a *Sous le Toits de Paris*, *A Nous la Liberté* per Clair — è sempre la somma di tanti razzi accesi per via; di tante, di *tutte le buone occasioni non rinviate*. La narrazione accidentata accoglie anche, per la sua tendenza all'estemporaneo e per il suo gusto ai ripetuti molteplici effetti, gran parte della produzione deliberatamente comica del piú basso tenore ed ecco la ragione di un declassamento che investe poi direttamente ogni discorso su questo particolare stile narrativo. La maggiore libertà e, vorremmo dire, comodità della formula rendono agevole lo slittamento in quella ibrida produzione filmica, in cui i tanti isolati pretesti scampano decisamente e definitivamente ad ogni giustificazone tematica o rendiconto finale e formale.

Fra i due poli della narrazione filmica, fra la narrazione compatta e quella accidentata ad effetti ripartiti, fra *Le Million* ed un *Totò le Mokò* c'è però tutta una produzione intermedia che dalla formula specifica ha tratto e sa trarre esiti spettacolari tutt'altro che disprezzabili. Non sarà male ricordare che quando apparve sugli schermi *It Happened One Night* non mancò in mezzo al successo grande del pubblico anche il plauso pressoché incondizionato di gran parte della critica che in parte si trovò perfino ad innalzare Capra al livello, appunto, del migliore Lubitsch. Una tal posizione di favore non poteva però resistere al tempo, poiché la formula di Capra è meno levitata dall'estro ed alla distanza se ne avvertono i limiti e la stanchezza. Resta comunque a Capra il merito di aver chiarito tutte le possibilità di un procedimento

di racconto che cerca e trova nel sistema delle scene e delle sequenze — a volte anche dei quadri — a risultanze immediate, e cioè con risorse terminali di pronto rilievo, il segreto per muovere a colpo sicuro alla conquista di un grandissimo pubblico. Tante piccole malíe che tutte unite non arrivano però ugualmente ad un incantesimo piú duraturo, cosí come uno spettacolo pirotecnico non lascia, terminata la festa, segni nel cielo.

2 - *L'effetto sulla battuta.*

Di tutta la produzione filmica a narrazione accidentale, quella che cerca i suoi effetti unitariamente sulla battuta è, manco a dirlo, la meno nobile e cinematografica. Ogni scena non nasce e non si consuma se non al servizio di una porzione di dialogo di cui l'ultima battuta rinserra la chiave comica e decreta la fine della scena stessa. Non si può parlare di *gags,* poiché l'immagine non raggiunge mai una precisa funzionalità nell'invenzione comica, se non indirettamente (ad esempio la comicità a se stante del viso o della mimica dell'interprete) e tutto si risolve nel giro di una piú o meno abile costruzione dialogica. Cosí quando in un film comico nostrano di qualche anno fa, e di cui la memoria ce ne rimanda ora soltanto parzialmente il ricordo, il comico protagonista chiede nella *hall* di un albergo « *Posso dare un colpo di telefono?* » ed al cenno affermativo del *maître* gli vibra senz'altro col ricevitore un colpo in capo, quella terminale prettamente visiva non riscatta egualmente la qualità dell'invenzione, perché il gesto è in funzione della battuta, perché la trovata permane dialogica ed infine perché l'effetto si risolve ancora una volta nel giro elementare di una scena, senza trar vantaggio per virtú di montaggio o di coerenza narrativa dalle scene precedenti o trasmetterne alle successive.

Tante scene, altrettanti effetti, tenuti insieme da un pretesto che trova la sua superficiale correlazione (non si parli di unità) nel fatto incontrovertibile che *uno* è il protagonista che sullo schermo li assolve e ne regola comunque l'accostamento vicenduale. Piú che cinema: siparietti fotografati.

3 - *L'effetto conclusivo sull'immagine.*

Pur rimanendo nel compartimento stagno di un sol quadro od una sola scena, la tecnica dell'effetto immediato può sortire una plausibilità cinematografica ben altrimenti consistente allorché sortano dall'immagine sia la spinta iniziale che la sua terminale, oppure quando l'effetto conclusivo ha un rilievo decisamente icastico.

Si veda ad esempio in *Domenica di agosto* di Emmer il finale della storia singola del metropolitano e della servetta dal grembo fiorito innanzi che giunga il matrimonio e per giunta cacciata dai suoi padroni. L'episodio trova nell'ultima scena un suggello perfetto, in quel gesto sconsolato del vigile, nonché futuro padre, in servizio come regolatore

del traffico; le due braccia si alzano a dar via libera alle vetture e nello stesso tempo lo spettatore è colpito dall'immagine folgorante dell'uomo in croce. L'effetto che si raggiunge è altamente incisivo e l'emozione che se ne ricava è delle piú dolci e commoventi. Se quel gesto delle braccia fosse sortito semplicemente dalla momentanea dispersione del protagonista, preoccupato sul come sistemare provvisoriamente la sua donna, allo spettatore sarebbe risultato o troppo comune o troppo falso o troppo spropositato. Ma cosí, uncinato ad un'altra urgenza, l'urgenza ancora piú immedita di non interrompere la regolamentazione del traffico, trae dalla incidenza iperbolica un impasto tragicomico di efficacissimo rilievo.

4 - *Effetto sul trapasso da battuta a immagine.*

Veniamo ora a quegli effetti che si consumano non piú interamente entro un quadro o una scena, bensí mediante l'allacciamento di due quadri o scene consecutive. E' un gran passo avanti poiché in questo caso l'effetto si ottiene col concorso ed in virtú del montaggio, sulla transizione fra un'inquadratura e l'altra.

Che ci si trovi già in pieno cinema è ancor piú dimostrabile dal fatto che proprio il mezzo piú genuino ed essenziale di passaggio da un'inquadratura all'altra — lo stacco — risulti il piú idoneo e il piú usato in tale contingenza.

L'effetto in questione è conseguibile sia mediante trapasso da battuta a pura immagine, sia mediante trapasso da immagine a immagine. La seconda forma è — ovviamente — a sua volta piú cinematografica della prima, che però si fa accettare ugualmente per il fatto che la battuta contenuta nel primo tratto non si estingue in se stessa ma prepara invece la perfetta risultanza nel secondo tratto ch'è composto di sola immagine o che all'immagine si affida in prevalenza. Veniamo all'esempio: *Allegri imbroglioni* (uno « Stan e Ollio » di Mac St. Clair, difficilmente interdistinguibile dai tanti altri, poiché nei film a serie la personalità degli interpreti protagonisti surclassa per lo piú la firma della regía) sorge improvvisa la necessità che Stanlio accetti di impersonare una sospirata « zia di Boston ». Alla decisione repentina di Ollio e di altri due diretti cointeressati alla tramutazione Stanlio, non appena riesce a farsene edotto, oppone un netto rifiuto ed il primo tratto si chiude con la sua battuta: « Io no! Sono maschio, io! ». Lo stacco è immediato e sull'inquadratura successiva la macchina, partendo da alcune scatole vuote di una casa di mode, panoramica su Stanlio che è già in abiti muliebri e termina di agghindarsi con espressione persino compiaciuta. Proprio in virtú del rapido contrasto la risata del pubblico, per un'invenzione comica altrimenti sfruttatissima, scoppia irrefrenabile.

5 - *Effetto sul trapasso da immagine a immagine.*

In *Benvenuto, reverendo!* Fabrizi, già in abito talare, scappa dal paesino in collina ove ha compiuto il piccolo furto sacrilego. Ha una

gran fame e l'insperato incontro con una contadina che si reca al mercato alimenta d'un tratto le speranze d'un buon boccone. Incomincia il dialogo ed alle domande bonarie del parroco su ciò ch'essa ha da vendere la contadina mostra delle cipolle. Troppo poco per un'attesa ed un digiuno sí lunghi ma una grossa cesta che la donna ha, per giunta, sul capo è a sua volta piena di lusinghe. Altra e non meno speranzosa domanda da parte del protagonista affamato e qui al dialogo subentra la macchina che muovendo dal basso in alto situa il fotogramma sul particolare della cesta proprio quando un florido e grazioso visetto di bambina vi spunta sorridente. Lo stacco giunge immediato, lasciando che lo spettatore si immagini per suo conto il disappunto del povero... prete. Ed ecco che l'inquadratura successiva ce lo mostra solitario sulla stradetta di campagna... mentre finisce per addentare le cipolle. L'effetto è conseguito anche qui principalmente *sul contrasto* (fra le rosee previsioni gastronomiche del protagonista e la cruda realtà) ma quel taglio sul tempo reale, per cui l'azione successiva alla delusione viene mostrata quando è già sul punto di estinguersi ne accresce il mordente, proprio perché della delusione si dà addirittura l'appagamento.

Un tale effetto, come si è chiarito a sufficienza, è raggiunto puntando essenzialmente sul trapasso da immagine a immagine — visetto di bimbo e fine rassegnata del misero pasto — ed acquista senza dubbio un'incisività maggiore dell'esempio precedente, dove l'immagine non era ancora giunta ad impostare e risolvere insieme; a segnare l'inizio e la fine di una trovata.

Qui sí che tutto è affidato all'immagine, tutto *è cinema.*

Ed è quanto si voleva dimostrare.

Gian Francesco Luzi

Note

Croce, il cinema, i teorici e gli intellettuali

La Storia delle teoriche del film *di Guido Aristarco non è solo un libro di approfondita cultura, ma ancora la obiettiva e pertinente esposizione di tutti gli errori ideologici perpetrati da molti uomini del cinema, sul presupposto che la tecnica specifica dei suoi mezzi espressivi possa essere messa a base della sua validità estetica: una storia già abbastanza voluminosa, scorrendo la quale, e parafrasando Croce, si riesce ancora una volta a convincersi che dove tutto è verità, niente è verità.*

Perché molte di queste teoriche, più o meno fondate sui fattori strumentali della composizione cinematografica, sono allo stesso tempo ugualmente accettabili, a seconda dell'impiego che l'artista ha saputo farne ai fini del risultato estetico, raggiunto il quale, su questo piano, null'altro conta.

E sempre che non si tratti di elementari errori nella formulazione filosofica dei problemi, come quando Germaine Dulac assevera che l'opera cinematografica deve respingere ogni estetica estranea e ricercarne una propria, o che l'azione cinematografica debba essere vita, bisogna riconoscere che la lettura dei vari testi costituisce un piacere singolarmente eccitante dell'intelligenza, perché le porge ad ogni occasione e nello stesso momento il gusto di assentire e di contraddire. Per Balazs, scrive Aristarco, tre rimangono gli elementi che fanno del cinema una arte: il primo piano, l'inquadratura ed il montaggio; il che equivarrebbe a sostenere, con pari diritto, che tre sono gli elementi che fanno di una poesia un'opera d'arte: il numero delle sillabe, la rima e la strofa; ma attraverso questa teoria non riusciremo mai a renderci conto del perché un sonetto di Petrarca, nella sua grazia dolorante ed effusa, sia qualche cosa di abbastanza differente dai conati versaioli di un collaboratore della "Farfalla della Domenica". Quando poi Balazs conclude che comunque nel cinema l'arte non è la cosa più importante, occorre per lo meno chiarire che volendo giudicare l'opera sotto questi profili più importanti, *si fa qualcosa di diverso dalla critica estetica. Lasciamo stare la teorica del cinema-occhio di Dziga Vertov, che prende da uno le mani più forti e armoniose, da un altro le gambe più agili e proporzionate, da un terzo la testa (secondo i canoni delle cose belle enunciati, molti secoli addietro dal Policleto a proposito delle proporzioni del corpo umano) e col montaggio (?) crea l'uomo perfetto (quasi che la perfezione di una statua di Fidia potesse risultare dalla somma anatomica di pezzi ben assortiti) e veniamo subito alle dottrine dei due grandi sistematori russi Pudovkin ed Eisenstein.*

Qui le due teoriche meritano di essere considerate con indulgenza e comprensione: e noi potremmo essere d'accordo con Pudovkin, che vuole la sceneggiatura di ferro, la quale tutto predispone prima che il regista entri nel teatro di posa, e non meno di accordo con Eisenstein, per cui l'opera d'arte si attua al momento della sua realizzazione, a condizione che Pudovkin riesca a darci sempre un capolavoro (La Madre) *ed Eisenstein qualcosa come* L'incrociatore Potemkin. *Ma non siamo d'accordo né col primo né col secondo quando,* di fatto, *la finale riuscita estetica dell'opera viene a mancare. Lo stesso è a dire, per la teoria dell'asincronismo, anche di Pudovkin, per cui l'impiego del mezzo sonoro, come contrappunto auditivo, deve avere un senso distinto e separato, autonomo da quello visivo, se non addirittura con esso contrastante: perché se quest'altra teorica può essere vera per le applicazioni, in verità non molto convincenti, che Pudovkin ne fa nel* Disertore, *essa non è affatto valida per i magnifici corali di* Alleluiah! *dove una mirabile contestualità tra parole, suoni e visioni, rende magistralmente la frenesia mistica di questa specie di barbara Apocalissi, — trepida e folgorante — al cuore della calda estate negra, forte, pungente, sudicia e stillante, cantata da Gertrude Stein.*

E potremmo continuare nella disamina delle teoriche esposte da Aristarco a proposito di tutti gli altri falsi problemi e delle ancora piú false soluzioni, nelle varie occasioni adottate, cosí per quanto riguarda il cinema come arte di movimento, che quello antiteatrale, come a proposito degli attori del film, se cioè debbano essere o no dei professionisti; essendo anche qui valide entrambe le teoriche, se Dreyer con attori professionisti è riuscito a darci Giovanna d'Arco *e Rossellini, con i non professionisti,* Paisà. *Il problema rimane in questo caso sempre quello enunciato da Jouvet, trattandosi di vedere fino a qual punto la sincerità è riuscita a trasformarsi in valida mistificazione. E cosí continuando, perché i vari schemi che l'artista adotta, se in sé considerati, riescono a dare vita ad un film, « quanto possono darne ai cadaveri degli annegati i numeri che alla Morgue li contraddistinguono », secondo la bella espressione che proprio Eisenstein adopera contro la scèneggiatura di ferro, e la cui portata è naturalmente valida non solo contro la sua tesi della non sceneggiatura di ferro, ma contro tutte le teoriche del film (se, attraverso i ricettari tecnici ed officinali ché esse propongono, i loro autori pensano di poter giustificare la validità estetica del fatto cinematografico). Sono al certo le nostre osservazioni abbastanza ovvie; ma non si può negare che esse ritrovino, purtroppo, un inatteso senso di attualità, quando si esamina la lucida opera esegetica di Guido Aristarco.*

Tecnica, troviamo scritto nel Larousse, è l'insieme dei procedimenti di un'arte o di un mestiere. Dal che si deduce che è impossibile poter distinguere l'opera dell'artista da quella dell'artigiano in base ai soli fattori tecnico-strumentali, che sono comuni ad entrambi. Intanto il lato veramente curioso ma inequivocabile di tutte le teorie enunciate da

Aristarco e da lui giustamente criticate è che proprio esse hanno offerto il piú sicuro bersaglio agli intellettuali nemici del cinema, giustificando il loro accanimento nel definirlo un'arte meccanica. Questo atteggiamento rappresenta infatti egregiamente l'inatteso rovescio della medaglia.

Il libro di Mario Verdone: Gli intellettuali e il cinema *— che è di un interesse da vero folgorante e di un senso critico dosato con rara pertinenza — vale a chiarire questo secondo punto di vista attraverso la storia di un'altra serie di errori di segno contrario, ma che a guardare bene in fondo sono gli stessi dei teorici citati da Aristarco.*

Cosí Meyerhold dichiara che il teatro è arte ed il cinema non lo è perché ha solo il valore di arida documentazione scientifica. Chesterton denuncia l'eccesso di rapidità del cinema e il cinema stesso come arte di movimento — una serie di lanci e di salti che costituisce qualcosa di stupido ed anche di barbarico — compiendo una decisa requisitoria contro la teoria di Pudovkin, del montaggio come base estetica del film. Lawrence insiste sul punto che un film non può essere arte perché la vita « da specchio » che esso propone è solo quella conferita alle immagini delle persone che le guardano, una fatua forma di narcisismo e nulla piú. Mentre Pirandello si dichiara avversario del sonoro che induce il cinema a divenire una copia artificiale del teatro dove gli attori parlano con la voce della macchina. Anche Proust è contro la « settima arte » perché questa non va oltre il dato sensibile, fissato con i mezzi meccanici della camera, e presso a poco identico per ognuno.

A sua volta Cecchi definisce il cinema arte minore perché la realtà vi è fissata a mezzo di una macchina. Per Paul Valéry esso rappresenta addirittura uno spreco di intelligenza perché sullo schermo, dove né la vita, né il sangue lasciano traccia, gli avvenimenti si riproducono per virtú dei rotismi meccanici quante volte si vuole, onde ciascuno vede con i suoi occhi soltanto ciò che è superficiale.

Il risultato di molte teoriche esposte da Aristarco, sembra dunque essere solo quello di legittimare — contro ogni proposito dei loro autori — l'errore di alcuni intellettuali i quali ancora si ostinano a definire il cinema un'arte meccanica. Perché questa appare l'unica logica conseguenza di quelle dottrine, di quelle tesi, di quei pensamenti.

E' stato viceversa compito di uomini che hanno saputo guardare con minore superficialità in fondo al problema, quello di denunciare l'errore di un'estetica del film basata sui mezzi peculiari della sua tecnica. Cosí Bontempelli denuncia gli eccessi del film puro, fondato sulla specificità dei suoi mezzi, giacché queste purità sono distruttive. Per esse, la pittura finisce nell'arabesco, la poesia nel balbettamento sillabico e la architettura nei progetti di città inabitabili. Sullo stesso piano Crommelynck deplora che gli uomini del cinema, scambiando il mezzo per il fine, siano diventati gli schiavi del nuovo meccanismo, mentre Flora critica i puri cineasti, per cui contano i piani e le luci ed il soggetto è la nota della lavandaia. Ma è soprattutto il Tairov che riduce all'essenziale le ragioni che invalidano tutte le estetiche del film,

basate sui valori strumentali della tecnica, perché: « *se l'enorme arsenale della tecnica cinematografica sottomette a sé il regista e l'attore, allora il cinematografo non uscirà mai dalla standardizzazione priva di anima e giungerà presto al binario morto della decadenza, come è già dato vedere in un'intera serie di film americani. Mentre se alle enormi forze della collaborazione, o a singoli novatori, sarà dato sottomettere a sé la ricchezza del film, allora si apre per il cinematografo un orizzonte veramente immenso* ».

A mano a mano che si procede nella lettura, sempre piú ci accorgiamo che il libro del Verdone ci dà la chiave per concludere su quello di Aristarco: fino al momento in cui, di fronte alla negazione della fotografia come fatto artistico, formulata con tanto sdegno da Baudelaire, siamo in grado di replicare con Croce, che anche essa può divenire veicolo dell'arte se riesce a trasmettere l'intuizione del... fotografo.

Tutte cose queste non meno ovvie — ripetiamo — ma che intanto l'estetica degli specifici filmici fa tornare ancora una volta stranamente all'onore della discussione. Una lettura comparata se non contemporanea dei due libri di Aristarco e di Verdone può essere dunque di un estremo interesse, se vale a chiarirci definitivamente molte idee a proposito della revisione critica proposta dal primo con tanta opportunità ed al quale il secondo offre un contributo veramente primario.

Grande è dunque il merito di Guido Aristarco nell'aver spazzato via molti « *idola* » *della tribú cinematografica. La revisione critica che egli imposta con tanto acume e dottrina deve al certo valergli il consenso e la gratitudine di tutti gli studiosi del cinema. Ma la nostra sensibilità entra di nuovo in allarme quando attraverso una attenta lettura siamo costretti a porci questa ipotesi non meno aberrante: e cioè che una volta chiarito l'equivoco di giudicare il film dal punto di vista tecnico, si sostituisca l'altro equivoco di volerlo giudicare secondo il suo contenuto.*

Che il cinema, come del resto qualunque arte, non possa essere avulso dall'ambiente storico in cui si svolge, come dai suoi fattori politici, sociali e culturali, è questa proprio una cosa tanto ovvia, quanto pacifica, secondo dice Aristarco. L'arte, è stato sempre confermato, ha bisogno di fertile terreno e questo terreno è tanto il momento storico in cui essa si forma che la tradizione nella quale i problemi sono stati vissuti dalle precedenti generazioni. Ciò non toglie che anche sotto questo profilo, come avverte Antonio Gramsci con la piena adesione di Aristarco « *due scrittori possono rappresentare lo stesso momento storico sociale,* ma uno può essere artista e l'altro no. *Ed esaurire la questione limitandosi a descrivere ciò che i due rappresentano o esprimono socialmente, cioè riassumendo piú o meno bene le caratteristiche di un determinato momento storico-sociale,* significa non sfiorare neanche il problema arstico. *Tutto ciò può essere utile e necessario, anzi lo è certamente,* ma in un altro campo, *in quello cioè della critica politica o della critica del costume e nella lotta per distruggere e superare certe correnti di sentimenti e credenze, certi atteggiamenti verso la vita e il mondo. Io*

— scrive ancora Gramsci in una lettera dal carcere di Turi — ho sempre distinto il godimento estetico e il giudizio positivo di bellezza artistica, cioé lo stato d'animo di entusiasmo per l'opera d'arte come tale dall'entusiasmo morale e cioè dalla compartecipazione al mondo ideologico dell'artista ». Distinzione questa che è messa ampiamente in luce da Raffaello Mastroianni in un suo saggio, di mirabile rigore filosofico, pubblicato su questa rivista.

In ogni modo noi vorremmo che questo messaggio veramente crociano *di Gramsci valesse a chiarire definitivamente le idee di quanti negano il valore artistico di un film, solo perché ritengono non accettabile il suo contenuto, sul piano della critica politica o critica del costume, e viceversa lo àmmettono se questa critica si svolge seguendo l'ideologia prescelta. Perché tutto questo* non sfiora neanche il problema artistico, *come dice Gramsci, ripetiamo,* sulla scorta letterale di Croce. *Vorremmo cioè che la stessa refutazione sul piano estetico, che giustamente si elargisce alle pellicole di propaganda fascista o nazista, venisse coraggiosamente applicata per esempio al film sovietico* La giovane guardia, *non meno bolso e retorico, nella sua insopportabile enfasi patriottarda, di* Hitlerjunge *di Steinhoff o di* Luciano Serra pilota.

Infine, sul piano filosofico occorre pure definitivamente chiarire che il voler considerare l'estetica idealista come prettamente anticontenutista e solo rigorosamente formale è manifestamente l'opposto di ciò che pensa Croce nella cui mente « le forze dell'etica, osserva Augusto Guzzo (in Filosofia - Anno II - Fascicolo 1° gennaio 1951) ed in generale i sentimenti e gli impulsi dell'animo umano, grandeggiano tanto che in nessun caso egli si indurrebbe a prescinderne o a considerarli come destinati a non mai chiarirsi nella lucidità purificatrice della conoscenza artistica ».

Nella corsa verso una interpretazione ultraidealistica dell'arte che è al centro della estetica attualistica di Giovanni Gentile, Croce ha invece sempre cercato di trattenere i suoi discepoli, del che bisogna rendergli lealmente atto. Solo che per lui tutte queste forze e sentimenti sono validi sul piano dell'arte *quando* su questo piano *il risultato sia raggiunto. A tal fine allora tutti i contenuti possono ritenersi accettabili per cui la sua estetica che li abbraccia tutti, purché purificati dall'arte, è in questo senso assai piú largamente contenutista di quella dei cosí detti contenutisti, che in fondo si riduce ad accettare un solo contenuto ed a misurare su questo piano pratico il valore essenziale dell'opera d'arte.*

Roberto Paolella

Il "brivido„

E' oramai un luogo comune la definizione del cinema come arte di ampiezza wagneriana, in cui possono trovare corpo tutte le gamme di una emozione creativa, da quelle intenzionali a quelle meno avvertite e riconoscibili. Cioè, supposto un film ipotetico tecnicamente perfetto, in

esso racconto e atmosfera sono frutto di una superiore sintesi compositiva di elementi coordinabili, direttamente e variabilmente modellate su ogni immagine e situazione, e procedente di pari passo con una necessità interna di struttura che prende nome ritmo o progressione.

E ancora: se il teatro può permettersi il lusso di ignorare ambienti e arredi, confidando sulla sola forza stimolante della parola (Wilder: Piccola città), *il cinema rinnega la sua stessa natura adottando soluzioni meno che esuberantemente visive, voglio dire non tanto capaci di esercitare suggestioni, prese solo in funzione del loro valore figurativo, quanto suscettibili di ricevere autentiche addizioni di forza da parte dei valori musica e dialogo corrispondenti. Questa esperienza limite dell'arte cinematografica sembra sia stata messa a profitto correttamente da alcuni registi di film cosí detti* « thrillers ».

Ho visto inquadrature notevoli, anche se troppo spesso convenzionali, si direbbe di repertorio: mani e visi illuminati uscire dall'ombra, una stanza deserta con tende o fogli svolazzanti, un primo piano di oggetti inanimati in asincronismo con le battute, un dialogo ascoltato da imprevedibili angoli, una strada di notte, lustra e solitaria con misteriosi individui appostati alle cantonate. Immagini spesso ridicolmente paurose, ma che dal punto di vista piú strettamente tecnico, raggiungevano il risultato forse imprevisto della creazione di una sorta di f. c. trascendente, un "quid" sottinteso e inesprimibile che stava fra la presenza oscura del fato e il segreto dionisiaco dell'anima di ognuno, e che corrisponde a quel tanto di simbolico e di universale contenuto in ogni verso delle moderne opere poetiche in virtú della esasperata tensione semantica.

In questi film ho scoperto ammirevoli esempi di progressione propriamente cinematografica, cioè di una conquista di acme drammatico ottenuta coi puri mezzi di un potenziamento visivo di crescente intensità, e di influenza psichica variabile fra le normali sollecitazioni sensorie e le influenze piú inclassificabili di reminiscenza e di attivazione negli strati inferiori della coscienza.

Anche il commento musicale è degno di nota: nonostante sia basato su formule armoniche inequivocabili, come recisi accordi in minore e lugubri variazioni su temi obbligati fatte dagli archi, ha il dono dell'aderenza, e non giunge mai a intrudere o a soverchiare.

Si prenda una delle scene di molti « thrillers »: *un agguato in una casa deserta reso con sapienti giuochi di luce e di postazioni di macchina e un antefatto che ne giustifichi la tensione; questa è ottenuta con mezzi che trascendono le comuni esperienze narrative o di ripresa, cioè con un appello alle forze ataviche di terrore e di superstizione latenti nella profondità della nostra coscienza: l'uomo avanza, spinge mentalmente la porta che cigola. Un settore di luce s'apre nel corridoio. Campo lungo del settore di luce visto dal fondo del corridoio, presso un'altra porta socchiusa. La macchina carrella sul pavimento...*

E' evidente che lo straordinario potere suggestivo di tali sequenze è dovuto solo in minima parte a una generica apprensione per la sorte

dell'amato protagonista, o al richiamo di analoghe esperienze personali e comunque di reazioni prevedibili. In misura molto maggiore va invece riconosciuta la presenza di un processo di risveglio delle entità psichiche primigenie, che per essere di origine animalesca hanno carattere di indefinitezza e di irrazionalità; in virtú di tale processo di residui istintivi della primitiva panicità, timore del soprasensibile, legge naturale della sopraffazione, ecc., riaffiorano allo stato magmatico e agiscono nel senso di una suggestione "ab imis" che è l'essenza del brivido.

Ora un meccanismo come questo, che stabilisce un rapporto emotivo sequenza-spettatore mediante azione su componenti sotterranee e imponderabili di una sensibilità è, io credo, un aspetto rivelatore dell'arte filmica; forse la piú dotata per accogliere il genio di un nuovo "adolescente prodigioso".

In passato solo le suggestioni musicali sapevano raggiungere certe zone dell'inconscio; e a parte l'abusato slogan *che "tutte le arti tendono alla condizione della musica", il cinema è realmente piú vicino a quella dei suoni che a qualsiasi altra arte: per la sua esigenza di una armonia costruttiva e di un contrappunto, per il suo procedere a giuochi di pause, di effetti, di sviluppi tematici.*

In scala minore la tecnica del "brivido" può servire di esempio per una scuola di valori puri filmici. Rappresenta insomma l'equivalente di una certa didattica o di un modello, nei quali le proporzioni e gli effetti sono alterati per comodità di studio. Cosí l'enfasi visiva dell'angolazione, del ritmo e del montaggio, in un « thriller », *dà la completa misura della segrete possibilità dell'occhio fotografico, e la risonanza suono immagine qui ottenuta con mezzi a volte di una certa grossolanità, può servire comunque a indirizzare utilmente verso i problemi piú dibattuti del sonoro.*

Naturalmente questa è una strada che può condurre al calligrafismo come alle pagine potenti della Città nuda: *l'uccisione del cane del cieco, col bambino che prende l'uomo sperso per mano mentre intorno infuria la lotta, o il lamento dei genitori della ragazza assassinata, sulla banchina. Scene che per pathos e sobrietà hanno pochi rivali.*

Sono sequenze che non fanno dirette concessioni a questo studio dell'inespresso. Eppure, avvertite che qualcosa resta, al di là del loro valore attuale e letterale, qualcosa di cosí ampio che non trova che rispondenze inadeguate e informi nel campo delle idee e delle sensazioni esprimibili. E sono forse gli eterni temi, non imparati, ma conosciuti da sempre della morte, e del dolore, e della solitudine, che tornano e prendono forma in imprevedibili modi, in un viso, una musica, un paesaggio, che destano all'improvviso desolazioni profonde e rivelazioni. Rivelazioni: senza bisogno di citare Rimbaud e i Simbolisti, oppure l'automatismo surreale e De Chirico: ogni opera d'arte è in qualche misura simbolica, sovrumana, e pluridimensionale in senso psicoestetico. Il suo valore spirituale non è esplicito e riconoscibile parzialmente, ma limitato a una serie di suggerimenti non coscienziali.

Dopo la musica (e quanto grazie al suo potere indistinto di evocazione sarebbe troppo lungo appurare) il cinema possiede al piú alto grado questa facoltà pan-stimolante; con il vantaggio di utilizzare rappresentazioni logiche, concrete e definibili.

Cosí il cinema si trova un passo avanti nella ricerca di quella che in ogni tempo, coscientemente o no, è stata la pietra filosofale dell'arte: dar voce a conquiste ed esperienze uniche e universali, cioè superiori, se è vero che un cammino spirituale non può svolgersi che nel senso di una vittoria sull'indifferenziato e sul particolare.

Per la stessa ragione il cinema è forse condannato a una perpetua assenza di grande tragicità e al suo smussamento in lirica e in coloristica come tutte le arti troppo perfezionate; perché non avremmo avuto le opere maggiori di Michelangelo o Beethoven se il loro genio non avesse dovuto sanguinosamente scontrasi con la ribellione della materia, sempre fredda, retriva, e inadeguata alle vibrazioni del grido. La ''Quinta'' e il ''Giudizio Universale'' recano l'impronta di una amarezza grandiosa; la mano era impotente e seguire gli infiniti echi di messaggi interiori, e allora li configurava in tratti rudi e impazienti, di una tensione che confina con l'assurdo.

Scoprire tutte le piú riposte risorse di una tecnica, la sua bellezza intrinseca e astratta, significò discendere da Masaccio e Michelangelo a Guido Reni, da Beethoven a Schoenberg: farne una creatura intelligente e docile, pronta a ogni capriccio della fantasia. Ma il genio diventa molto facilmente virtuoso, e la poesia effusione, quando incontrano vie troppo compiacenti. Picasso è fra i maggiori pittori moderni perché ha saputo rinnovare il senso di un'arte come dramma, impegno disperato di scoperta e di racconto in una realtà ostile e insufficiente. ''Guernica'' è una battaglia vinta contro l'inerzia dell'oggettivo.

Il cinema non offre modo a simili conflitti. I suoi mezzi sono i piú varii e malleabili che un artista possa desiderare. Cosí non c'è ispirazione che sappia conservarsi immune e non lasciarsi un po' trasportare sulla via aperta del lirico. Che è del resto la piú connaturale a un'arte labile e dinamica, perché il senso del tragico sembra inscindibile da un carattere di permanenza e di staticità.

Entro questi limiti un « thriller » *si presenta con uno stile personale e sicurissimo basato su un estremo approfondimento del lirico e del puro filmico, al di là di ogni intento virtuoso e decorativo, fino a punte di intensità e plasticità che lo ricongiungono a posizioni opposte.*

Queste non sono che considerazioni di tecnica. Sul piano contenutistico, umano, il « thriller » *può cadere, nonostante certi fremiti di slancio epico che sono anche l'unica attrattiva del ''western''.*

Ma se è vero che l'arte consiste comunque in una intensificazione di vita, le sequenze agghiacciati di un « thriller » *possono molto insegnare a tanti odierni fotografi di commedie.*

Franco Mendico

Documentazione

Il V Congresso Internazionale di Cinematografia Scientifica

Dal 14 al 22 settembre 1951 si sono svolti all'Aja i lavori del V Congresso Internazionale dell'Associazione Internazionale del Cinema Scientifico. Al Congresso hanno partecipato, in un'atmosfera di fattiva collaborazione, numerosi delegati provenienti da diversi Paesi ed appartenenti ai piú disparati campi della scienza, dell'educazione, della tecnica, della cinematografia.

Il carattere di tale partecipazione si è mantenuto in armonia con la vastità degli scopi dell'Associazione. Questa, infatti, si propone, secondo il preambolo della sua costituzione, di cooperare al benessere sociale e alla comprensione internazionale, con tutti i metodi con i quali il cinema può aiutare l'accrescimento del benessere umano attraverso le applicazioni della scienza. Tra questi metodi devono contarsi le ricerche scientifiche e tecniche per lo sviluppo della cinematografia, le ricerche in tutte le branche della scienza pura ed applicata con l'impiego dei metodi, procedimenti e tecniche del cinema, l'esposizione di teorie scientifiche e dei risultati di ricerche, la diffusione di conoscenze scientifiche e tecniche, lo studio delle influenze del cinema sugli individui e sulla società. Tale programma investe tutti i campi della scienza pura ed applicata e lo studio del cinema considerato, non solo come strumento per favorire la scienza, ma come nuova scienza esso stesso, avente per oggetto la determinazione dell'influenza e degli effetti del fatto filmico sulla psiche umana.

Il fatto che il movimento in favore del Cinema Scientifico, negli aspetti ricordati, sia in molti paesi appena all'inizio, rende ancora piú vasto il campo di azione e di conquista dell'Associazione Internazionale del Cinema Scientifico, che fu fondata a Parigi nell'ottobre del 1947, per iniziativa di Jean Painlevé, Direttore dell'« Institut Français de Cinématographie Scientifique » e di John Maddison, Direttore della « Scientific Film Association of Great Britain ». I Congressi internazionali che l'Associazione tiene annualmente segnano le tappe del suo cammino e mettono in luce l'interesse crescente per il Cinema Scientifico sul piano internazionale, e le fasi del suo sviluppo nei singoli Paesi. Interessanti, a questo riguardo, i resoconti dei Congressi di Londra del 1948, di Bruxelles del 1949, di Firenze del 1950.

L'Italia è membro dell'Associazione e dal 1949 fa parte del Consiglio Direttivo dell'A.I.C.S.: al Congresso di Bruxelles venne eletto come Tesoriere Onorario il Prof. Enrico Fulchignoni ed al Congresso

di Firenze il Prof. Mario Ponzo, Presidente della Commissione per la Cinematografia Scientifica del Consiglio Nazionale delle Ricerche, che ha tuttora tale carica.

Il contributo portato dall'Italia alla vita dell'Associazione internazionale, per quanto rappresenti finora piuttosto lo sforzo dei singoli che non l'espressione di una organizzazione ed un coordinamento di energie sul piano nazionale, ha un grande interesse e lascia assai bene sperare per lo sviluppo della Cinematografia Scientifica Italiana.

Ricerche interessantissime nel campo della Cinematografia Scientifica e della Filmologia sono state fatte, dal 1948 ad oggi.

Il Prof. Ponzo, in vari Congressi internazionali di psicologia, di filmologia, di tecnica filmologica, svolse importanti relazioni sulle immagini filmiche, sulle immagini collettive, sulla cinematografia di una idea, argomenti di grande interesse, sia dal punto di vista della psicologia individuale e sociale, che per ciò che riguarda la comprensione internazionale tra i popoli.

Il Prof. Fulchignoni dimostrò quanto sia fecondo l'impiego del cinema nel campo della ricerca scientifica al Congresso Internazionale del Cinema Scientifico di Bruxelles del 1949 ed al Congresso di Parigi dello stesso anno, presentando *La vita del canarino* di Roberto Omegna ed esponendo i risultati della ricerca compiuta con questo film all'Istituto di Psicologia dell'Università di Roma, in collaborazione con la Dott. Sbordoni e la Dott. Tarroni. La relazione del Prof. Fulchignoni e i risultati della ricerca suscitarono vivo interesse ed ampi consensi, quali importanti contributi per lo studio dei fenomeni di proiezione e delle tecniche proiettive, tanto che da vari Istituti stranieri fu fatta richiesta per l'acquisto del film.

Il Congresso di Firenze del 1950 dell'Associazione Internazionale di Cinematografia Scientifica, organizzato dalla Commissione per la Cinematografia Scientifica del Consiglio Nazionale delle Ricerche, per opera essenzialmente del Presidente Prof. Ponzo e del Segretario Dottor Numeroso, può considerarsi, secondo le espressioni usate dal Segretario Onorario dell'A.I.C.S. nel suo rapporto all'Aja, un magnifico successo nell'attività dell'Associazione, per il livello assai elevato dei film proiettati, che presentavano un netto progresso sull'insieme delle proiezioni dei Congressi precedenti, per l'interesse crescente suscitato dalle sedute in un pubblico di specialisti che, sempre piú numeroso, affollava la sala di proiezione, per l'adesione e la partecipazione di molte Autorità del Governo e di numerose personalità della scienza, del cinema, della cultura italiana, il cui interessamento ha dato modo di sperare nella prossima organizzazione e nel potenziamento della cinematografia scientifica italiana.

Per ciò che riguarda la produzione nazionale, la presentazione in retrospettiva delle opere di Omegna, fatta a Firenze, mentre suscitava notevole interesse ed ammirazione, metteva anche necessariamente in luce la carenza di una produzione scientifica recente. Il Congresso dell'Aja, cui sono giunti 12 film italiani, prodotti in massima parte nel

1951, dice qualche cosa di nuovo proprio sotto questo aspetto e segna la data di un'affermazione sul piano internazionale della cinematografia scientifica italiana nel campo della produzione, sia per quello che riguarda film di carattere tecnico-industriale che per quello che riguarda film realizzati da Istituti scientifici universitari e da ricercatori isolati.

La Delegazione italiana ha presentato all'Aja:

1) *Film di interesse tecnico-industriale*:
— *Le ricerche del metano e del petrolio*, prodotto dall'Istituto Nazionale Luce (regía: Virgilio Sabel, fotografia: Angelo Iannarelli, suono: Giovanni Nardi);
— *Metodi per le prove dei motori a combustione interna* (Istituto Nazionale Luce);
— *Una nuova fresatrice per lingotti a caldo* (Utita).

2) *Film di interesse medico*, prodotti soprattutto in Istituti Universitari:

a) nel campo della chirurgia:
— *Operazione per cisti da echinococco del polmone* realizzato dal Professor Valdoni dell'Istituto di Patologia Chirurgica dell'Università di Roma;
— *Osteotomia intertrocauterica* realizzato dal Prof. Marino Zuco alla Clinica Ortopedica della Università di Roma;
— *Resezione sovrapubica per prostratectomia* prodotto dalla I.C.E.S.;
— *Neoplasia del mascellare* prodotto dalla I.C.E.S.

b) nel campo della medicina legale:
— *Medicina legale e delitto* realizzato dal Prof. Gerin - prodotto dalla Bucci Film.

c) nel campo della psicopatologia:
— *Immagini e follia* (*Art d'aliénés*) realizzato dal Prof. Fulchignoni.

3) *Film di ricerca*:
— *B. L.* 98, prodotto dal Centro Tumori di Busto Arsizio, realizzato da N. P. Donizzetti.

4) *Film di interesse biologico agricolo*:
— *La cocciniglia di Saint-Iosé*, prodotto dalla Rural Film e realizzato dal Dott. Centoni e dal Prof. Grandori.
— *L'epeire*, prodotto dalla Cristallo Film e realizzato dal Conte A. Ancillotto.

Dopo il Congresso sono pervenute al Presidente della Commissione di Cinematografia Scientifica del C.N.R. ripetute richieste di vari film italiani, tra quelli che hanno avuto maggiore successo all'Aja, da parte di Istituti stranieri di Cinematografia Scientifica che desiderano presentarli nei loro prossimi Congressi nazionali. Cosí dall'« Institut National de Cinématographie Scientifique » di Bruxelles sono stati richiesti: *Ricerche del metano e del petrolio* prodotto dall'Istituto Luce, *Operazione per cisti da echinococco del polmone* del Prof. Valdoni, *Medicina legale e delitto* del Prof. Gerin, *Immagini e follia* del Prof. Fulchignoni, *Osteotomia intertrocauterica* del Prof. Marino Zuco.

Tali richieste e le parole laudative che le accompagnano sono la

espressione concreta dell'interesse suscitato al Congresso dell'Aja dalla produzione italiana.

I lavori del V Congresso Internazionale di Cinematografia Scientifica si sono svolti con la partecipazione dei seguenti Paesi membri della Associazione: Africa del Sud, Australia, Belgio, Stati Uniti del Brasile, Francia, Inghilterra, Italia, Paesi Bassi, Polonia, Svizzera, Cecoslovacchia, Uruguay, e di altri Paesi che hanno inviato i loro osservatori o i loro film: Germania dell'Est, Germania dell'Ovest, Canadà, Stati Uniti d'America, Ungheria, Indie, Israele, Messico, Nuova Zelanda, Pakistan, Svezia, Vaticano, U.R.S.S., Jugoslavia, nonchè dell'Unesco e della Fédération Internationale des Archives du Film.

Ben 223 film, provenienti da 23 Nazioni diverse, sono pervenuti all'Aja in occasione del Congresso e sono stati proiettati in 5 festival pubblici e nelle numerose sedute specializzate che contemporaneamente si sono svolte nelle sale del Museo Municipale e del Museo d'Educazione dell'Aja. Di particolare interesse, tra i tanti che meritebbero di essere ricordati: *Die pferde, Thorakoplastik* (Germania dell'Est); *Beobachtungen mit dem Feldelectronenmikroskop, Wirkug von Röntgenstrahlen und schnellen Elektronen* (Germania dell'Ovest); *Science and Wood* (Australia); *Les Chondriosomes, Radiocinematographie (R/X) de l'Oesophage et de l'Estomac, des Reins et de la Vessie, Cytophysiologie des phagocytes* (Belgio); *Feeling of Hostility* (Canadà); *The Embriology of the Eye* (Stati Uniti); *Le Curare et les Curarisants de Synthèse, En Passant par la Lorraine, L'Eau qui dort, Port de Zonguldak* (Francia); *The Action of Penicillin on Proteus Vulgaris, Some Aspects of Muscle Relaxant, The White Continent, Travelling Matte Demonstration Film* (Gran Bretagna); *The Private Life of the Silk Worm* (India); *Le mouvement circulaire* (Polonia); *Tenia Equinococo* (Uruguay).

L'Italia è stata rappresentata al Congresso dal Prof. Mario Ponzo, Presidente della Commissione di Cinematografia Scientifica del Consiglio Nazionale delle Ricerche e dalla Dott.ssa Sbordoni, Assistente dell'Istituto di Psicologia dell'Università di Roma, che hanno partecipato alle riunioni del Consiglio e dell'Assemblea Generale, ai lavori di Comitati permanenti e di Comissioni di lavoro, ed hanno presentato i film nazionali nelle proiezioni pubbliche specializzate.

I lavori del Congresso hanno avuto inizio, dopo una riunione preliminare del Consiglio Direttivo, con l'apertura dell'Assemblea Generale effettuata dal Presidente John Maddison, e con i rapporti del Segretario Onorario Jean Painlevé e del Tesoriere Onorario Prof. Mario Ponzo, sulla attività svolta dall'A.I.C.S. nel 1950-51 e sulla situazione finanziaria dell'Associazione.

I relatori, dopo il resoconto del Congresso di Firenze, hanno ricordato l'importante opera di propaganda svolta dai membri dell'A.I.C.S. per mezzo di riunioni e proiezioni di film scientifici internazionali, soprattutto in Italia, Belgio, Australia, Francia, Uruguay; hanno comunicato all'Assemblea l'adesione ufficiale del Governo dell'Uruguay alla

A.I.C.S. e la nomina del Prof. Talice dell'Università di Montevideo quale rappresentante dell'Uruguay presso l'Associazione, la creazione di un Istituto di Cinematografia Scientifica all'Università di Montevideo, grazie all'opera svolta dal Prof. Talice, e la creazione in Australia di un Cine-Club scientifico, grazie all'attività di M. Burmester, ex Presidente dell'A.I.C.S.

Inoltre è stato annunciato all'Assemblea l'inizio dell'attività della Cinemateca Internazionale di consultazione di Bruxelles che ha già ricevuto film dal Brasile, dal Belgio, dalla Francia e dall'Uruguay; l'opera svolta dal Centro Bibliografico Internazionale di Göttingen, organizzato dal compianto Prof. Storch, che ha fatto microfilmare — a titolo di esempio — un centinaio di opere scientifiche nel campo cinematografico, ma che ha bisogno di un maggiore finanziamento per poter continuare la sua attività in questo senso.

Nelle successive sedute dell'Assemblea Generale si sono susseguite le relazioni dei rappresentanti dei Paesi membri sulla attività nazionale dei rispettivi Paesi, i rapporti dei Comitati permanenti (film di ricerca, film medico, film tecnico e industriale) delle varie Commissioni di lavoro nominate durante il Congresso, il rapporto sulla « fiche » internazionale, sul Bollettino dell'Associazione.

Il Comitato di ricerca nel suo rapporto ha comunicato che, in seguito alla morte del Prof. Storch, è stato eletto Presidente il Dr. Wolf, Mr. Bowler è stato nominato Vice Presidente, Mr. Dragesco e Frederic Segretari. Ha ricordato come in Germania, a Göttingen, il Dr. Wolf sia riuscito ad organizzare il Centro Bibliografico Internazionale, nonostante la mancanza di mezzi finanziari; come in Belgio, oltre lo sforzo fatto dall'Istituto Nazionale del Cinema Scientifico per la diffusione del film di ricerca, varie istituzioni, soprattutto l'Università di Liegi e il Fondo Nazionale Belga per la Ricerca Scientifica, abbiano contribuito finanziariamente all'acquisto di apparecchi da presa speciali e alla realizzazione di film di ricerca. Un bollettino del Comitato di Ricerca uscirà come pubblicazione indipendente, oppure come semplice bollettino di informazione da inserire nel Bollettino Generale della A.IC.S.

Nel corso delle sue riunioni il Comitato ha discusso e chiarito il concetto di film di ricerca, sottolineando che tale qualifica spetta:

a) ad ogni film in cui il cinema con le sue varie tecniche sia strumento indispensabile per la ricerca, cioè permetta di mettere in evidenza quello che altrimenti non si sarebbe potuto osservare;

b) ad ogni film che serva, semplicemente in quanto tale, ad uno scopo di ricerca;

c) ad ogni film la cui realizzazione abbia resa necessaria l'utilizzazione di tecniche cinematografiche o fotografiche speciali. Pur non essendo giunto il Comitato ad una formulazione definitiva e precisa del film di ricerca, le discussioni sorte su tale tema sono valse a chiarirne ed ampliarne il concetto ed a mettere in luce aspetti del film di ricerca, finora meno degli altri considerati. Di particolare interesse, in questo

senso ,è quanto si è detto nelle riunioni del Comitato e in Assemblea, sul secondo punto che si riferisce al vasto campo della ricerca filmologica, psicologica, sociologica.

Il Comitato medico. di cui è Presidente il Dr. Pollart (Belgio), ha segnalato nel suo rapporto la pubblicazione di una lista di film concernenti la parassitologia, cui faranno seguito liste di film concernenti l'anatomia e l'embriologia; ha ricordato l'iniziativa presa da specialisti olandesi e belgi di realizzare in collaborazione un film di ostetricia *Les Examens de la période prénatale normale,* prima iniziativa nel campo della produzione internazionale di film scientifici.

Un problema importante, posto sia dal Comitato Medico che dal Comitato di Ricerca, è stato discusso in Assemblea: il problema del « copyright ». L'opinione prevalente è che per il film di ricerca, che equivale in certo modo ad una pubblicazione scientifica, non si possano esigere diritti di autore, se non nella misura in cui sono esigibili per qualsiasi altra materia scientifica.

Il Comitato industriale — di cui è Presidente Yves Delacre (Belgio) e Segretaria S. Mercier (Francia) — ha esposto un lungo, particolareggiato rapporto, che in gran parte si è risolto in un piano di lavoro. Per ciò che riguarda le fonti di documentazione sul film industriale, il Comitato ha ricordato il catalogo della « CEGOS » (Francia), il catalogo edito dalla S.F.A. (Inghilterra), i cataloghi in gran parte americani trasmessi dall'Unesco, le liste di film realizzati dalle grandi ditte internazionali, soprattutto nel campo della metallurgia e del petrolio.

Al fine del « dépistage » dei migliori film industriali, ha fatto la proposta di scegliere in ciascun Paese membro un corrispondente per ciascuno dei seguenti campi: orientamento professionale, formazione professionale e perfezionamento, ricerca tecnica, condizioni del lavoro (fisiche e psicologiche), propaganda tecnica e commerciale, informazione generale.

Tali rappresentanti dovrebbero essere scelti nelle Università e Scuole Superiori, nei Centri professionali e tecnici, nei laboratori e Centri di ricerca, nelle industrie private. Ognuno sarebbe incaricato di un lavoro di informazione in profondità e contribuirebbe ad accrescere l'interesse per il film di tecnica industriale e a mostrarne le possibilità.

Dopo aver messo in evidenza che la partecipazione ad una o piú riviste sarebbe per il Comitato un potente mezzo di collegamento, soprattutto tra i produttori e le industrie che potrebbero far realizzare dei film per i loro bisogni particolari, il Comitato ha, nella parola del relatore, sostenuto che sarebbe opportuno fornire a chi desideri utilizzare il cinema tre tipi di informazione concernenti: le tecniche impiegate, i mezzi di finanziamento, i mezzi di diffusione. Tra le varie tecniche cinematografiche a servizio del film industriale, il relatore ha ricordato la micro-cinematografia, la radio-cinematografia, la ripresa rallentata e accelerata. Tra i vari metodi di finanziamento, i raggruppamenti industriali, interprofessionali, i finanziamenti governativi; tra i metodi

di diffusione, fiches e cataloghi, cineteche, organismi di distribuzione, organizzazione di proiezioni, scambi internazional, ecc.

Su ciascuno di questi tre punti, il Comitato ha proposto un particolareggiato piano di studio da adottare internazionalmente,

Poiché molte di tali questioni interessano ugualmente gli altri Comitati dell'A.I.C.S. (ad esempio le tecniche cinematografiche e gli scambi internazionali) il Comitato industriale ha proposto di studiarle in comune.

Il Comitato ha inoltre annunciato all'Assemblea di aver organizzato per il 2 maggio ed il 21 giugno delle proiezioni di film tecnici nella sala della « CEGOS », 16 rue de Monceau, Parigi. Dopo aver comunicato infine la proposta fatta da un privato belga a M. Delacre, di realizzare sul piano internazionale un film che tratti della *Organizzazione scientifica del lavoro*, ha auspicato anche la realizzazione internazionale di un film sulle *Applicazioni industriali della energia atomica.*

La Commissione per il Bollettino ha annunciato nel suo rapporto la pubblicazione di un Bollettino trimestrale, il cui primo numero uscirà nel gennaio 1952 ed il cui Comitato di redazione e di direzione sarà composto dai membri del Bureau dell'Associazione. Uscirà in lingua francese ed inglese, ma le organizzazioni facenti parte dell'Associazione potranno, sotto certe condizioni, pubblicare delle edizioni in altre lingue. « Science and film » è il nome che verrà dato al Bollettino, che conterrà articoli di documentazione a scopo internazionale sulla cinematografia scientifica e sarà rivolto ai cultori di tutte le scienze e agli specialisti della informazione.

Altro problema assai interessante, trattato da uno dei Comitati di lavoro e portato in Assemblea è stato quello della valutazione dei film (*Appréciation*), forma particolare di apprezzamento, che consiste nel giudizio dato sul film dopo confronto dell'opinione di piú persone competenti che lavorino secondo un metodo convenuto.

Questa valutazine offre il parere di esperti sui differenti aspetti del film: 1) sulla qualità del materiale scelto come soggetto del film, tenuto conto della sua esattezza e della sua attualità; 2) sulla presentazione; 3) sulle qualità fotografiche e tecniche. Essa ha lo scopo di rendere facile a chi usa film scientifici una prima selezione e soprattutto quello di incoraggiare la produzione di film scientifici di valore. Sarà di capitale importanza che nei Congressi dell'A.I.C.S. venga ufficialmente compiuta da una Commissione comprendente un delegato di ciascun Paese membro, la valutazione di tutti i film presentati al Congresso, e che questa valutazione ufficiale dell'A.I.C.S. possa essere conosciuta da tutte le persone interessate.

Di grande interesse per il futuro svolgimento dell'attività della Associazione sono i lavori del Comitato provvisorio della Educazione e della Informazione — che ha chiesto all'Assemblea Generale l'istituzione di due nuovi Comitati permanenti:

I) Comitato di Scienze Sociali — che si occuperà di sociologia, psico-

logia sociale e applicata, igiene mentale, antropologia, ecologia umana, criminologia e penalogia.

II) Comitato di Educazione e di Informazione che avrà per oggetto:

a) lo studio dei film come mezzo di diffusione e come mezzo per promuovere un atteggiamento scientifico;

b) lo studio dei meccanismi mentali e dei mezzi tecnici per realizzare questo scopo;

c) lo studio degli effetti sul pubblico dei film a carattere scientifico;

d) promuovere relazioni con altre organizzazioni che lavorano nel settore filmologico.

Il Consiglio dell'A.I.C.S., sentito il parere dell'Assemblea, ha approvato la costituzione dei due nuovi Comitati permanenti ed ha invitato le organizzazioni membri dell'A.I.C.S. a prendere specialmente in considerazione le scienze sociali, aspetto della scienza finora un po' trascurato dalla Associazione e che è di grande importanza per i fini che questa si propone. Sono stati nominati membri del Comitato di Scienze Sociali: Mr. Wilbur T. Betts (U.S.A.), Mrs. Sylvia Betts (U.S.A.), Sir Arthur Elton (Inghilterra), Lady Elton (Inghilterra), P. Leo Paul Lunders (Belgio), Dr. Wilhelm Marinelli (Austria), Mr. Henk Nieuwenhuize (Olanda), Mr. Henri Nozet (Francia), Prof. Mario Ponzo (Italia), Dott. Gigliola Sbordoni (Italia).

I lavori del Congresso si sono chiusi con l'elezione dei membri del Consiglio Direttivo per l'anno 1951-52: John Maddison (Inghilterra), Jean Painlevé (Francia), Mario Ponzo (Italia), Jean Korngold (Polonia), Varossiau (Olanda); con la decisione di tenere il prossimo Congresso in Francia e con l'appello rivolto dall'A.I.C.S. agli organismi ufficiali nazionali ed internazionali affinché, in considerazione dell'interesse veramente internazionale dei suoi sforzi, questi le assicurino le condizioni e i mezzi per estendere la sua azione.

Sul piano nazionale, la Commissione per la Cinematografia Scientifica del C.N.R., che è parte del Consiglio Direttivo dell'A.I.C.S. nella persona del suo Presidente, ha rivolto lo stesso appello agli organismi governativi ed accademici italiani.

La Delegazione della Commissione italiana del Cinema Scientifico al Congresso dell'Aja, se non ha avuto quest'anno l'onore e l'onere dell'organizzazione di un congresso di cinematografia scientifica come l'anno scorso a Firenze, è consapevole di aver portato a termine in modo soddisfacente il compito di far figurare il film italiano tra quelli di tutto il mondo. Fervidamente essa auspica che nella comprensione degli innegabili vantaggi che un impiego piú vasto e meglio organizzato della cinematografia può arrecare alla ricerca scientifica, si attui finalmente quella collaborazione tra gli studiosi ed i produttori che è necessaria in questo campo, e che questo coordinamento di energie si concreti in una organizzazione sul piano nazionale, premessa ormai indispensabile per un ulteriore sviluppo della cinematografia scientifica italiana.

Gigliola Sbordoni

I libri

Luigi Rognoni: *Cinema muto dalle origini al* 1930, Bianco e Nero Editore, Roma, 1952.

Il nome di Luigi Rognoni, legato all'assidua attività che egli va svolgendo da anni quale conservatore della Cineteca Italiana, ha una sua notorietà nel campo della critica musicale e letteraria, ma è apparso finora meno frequentemente nelle bibliografie di argomento cinematografico: il recentissimo volume edito da *Bianco e Nero,* « *Cinema muto, dalle origini al* 1930 », viene quindi a colmare, in un certo senso, una lacuna. Può d'altra parte avere un interesse tutto particolare conoscere le idee sul cinema di quanti si occupano, come il Rognoni, della raccolta e della conservazione dei « testi » fondamentali per una conoscenza esatta della storia del film: allo stesso modo possono apparire interessanti o comunque indicativi, gli scritti poniamo di un Lindgren, di una Barry o di un Langlois, esponenti di alcune fra le maggiori cineteche del mondo, rispettivamente in Gran Bretagna, negli Stati Uniti e in Francia.

Da questo particolare punto di vista (l'opera considerata cioè in relazione diretta col suo autore e con le funzioni specifiche di questi nel mondo della cultura cinematografica), mi pare che il libro possa essere considerato una novità assoluta per lo meno in Italia, anche e soprattutto perché il materiale di cui il Rognoni parla con l'evidente vantaggio della conoscenza diretta, dovrebbe corrispondere, piú o meno, alla reale consistenza del patrimonio della Cineteca di Milano. E' anzi da lamentare, ai fini pratici, che non sempre l'autore abbia dichiarato (come ad esempio nel caso dei « primitivi », a proposito dei quali, in una provvida nota a pag. 36, egli fa sapere che un migliaio circa di essi si trova in salvo negli archivi milanesi), dove esattamente siano i film di cui scrive, e se la sua conoscenza diretta è frutto di una fortunata e ormai improbabile combinazione o se, avendo egli certi film sotto mano, essa potrà prima o poi estendersi a tutti gli studiosi italiani, allargando in tal modo la diffusione della cultura cinematografica.

Come l'autore medesimo denuncia in una « Premessa », il suo volume non pretende di essere un'esposizione sistematica del primo trentennio della storia del film: del resto la bibliografia in tale specialissimo campo si è in questi ultimi anni arricchita di alcune opere

fondamentali, per mole e ricchezza di informazioni, da quella del Fernandez Cuenca a quella del Sadoul, entrambe in corso di pubblicazione; dal primo volume di Jeanne e Ford all'edizione aggiornata del Rotha; dai due volumi dello Zuñiga al volume del Lapierre; dalla « storia » in volume unico del Sadoul (tradotta recentemente anche in italiano) ai tre volumetti in carta patinata di Maria Luz Morales: per citare soltanto le « storie » di carattere generale, uscite in questi ultimi anni, nelle quali il posto riservato al cinema silenzioso è quanto mai rilevante, e tralasciando per il momento le « storie » dedicate a singole cinematografie o a singoli argomenti.

I venti capitoletti del Rognoni (il cui orizzonte bibliografico, per quanto riguarda la storia del cinema, è costituito dai primi due volumi del Sadoul, dalla storia del Vincent e da quella di Bardèche e Brasillach, nonché dal « Cinéma des origines à nos jours » di autori vari, con prefazione di Fescourt, dalla « Anthologie » del Lapierre, dalla « Naissance du cinéma » e dal « Cinéma sovietique » di Moussinac, dal « Méliès » di Bessy e Lo Duca, dai ricordi di Feyder e della Rosay, e dal « Cinema in U.S.A. » di Sergio Sollima), sono stati al contrario occasionati da un serie di venticinque conversazioni radiofoniche (successivamente rimanipolate e arricchite), che risalgono al 1946. A parte il mancato aggiornamento bibliografico dovuto certo a fattori contingenti, che fa tuttavia apparire il volume in palese ritardo, non solo rispetto alle opere di carattere generale precedentemente citate, ma anche rispetto a recenti pubblicazioni che su determinate cinematografie o su argomenti specifici fanno luce in modo ormai abbastanza esauriente (e ricordiamo, fra i numerosi libri a carattere monografico, soltanto i seguenti: il primo volume della Prolo, sul cinema italiano muto; i primi tre volumi della storia del cinema inglese della Low e Manvell; il « From Caligari to Hitler » di Kracauer; la parte dedicata alla storia del cinema americano da John Howard Lawson, nel suo libro parzialmente tradotto anche in italiano: « Teoria e tecnica della sceneggiatura »; la serie di studi della Falcon Press, dedicati ognuno ad una cinematografia, e di cui sono già usciti quelli sul cinema britannico, tedesco, sovietico e italiano; e, per abbreviare, solo due fra i tanti volumi su Chaplin: quello di Pierre Leprohon e quello di Theodore Huff), ho l'impressione che la scelta non sempre felice delle fonti d'informazione, e la quasi inevitabile asistematicità (avvertita del resto dall'autore medesimo), siano i nèi piú evidenti del volume, il quale se da un punto di vista strettamente informativo non aggiunge quindi molto al patrimonio bibliografico sulla storia del cinema muto, offre in cambio un diligente compendio di notizie, biografiche o d'ambiente, una serie di trame di film, esposte in forma piana e scorrevole, che, in senso divulgativo, hanno un indiscutibile valore e sono, a volte, di rara « utilità formativa » come l'autore del resto si augura fin dalle prime pagine. Se lo si sa leggere, il volume del Rognoni può davvero

essere considerato il « Saper vedere » del cinema, e, in particolare, del cinema muto.

Un certo disagio iniziale può forse essere provocato dalla prefazione, scritta alla vigilia della pubblicazione del volume (essa reca in calce la data del giugno 1951) e nella quale l'autore pare voglia scusarsi dinanzi a lettori avvedutissimi ed esigentissimi (i quali abbiano naturalmente a sdegno il cinematografo), per aver usato, negli scritti di qualche anno prima, anche per il cinema la parola « arte », mentre, a quanto egli ritiene e sostiene, con argomenti non del tutto spregevoli, « la natura del cinema è tale che evidentemente non può essere compresa sul piano delle altre arti e giudicata col metro di queste »: ma, per fortuna di chi legge, e direi anche di chi scrive, gli scrupoli di carattere estetico sono limitati essenzialmente alle quattro paginette della "premessa".

E' ovvio che non tutti i capitoli che compongono questo volume sono dello stesso livello: il meno a fuoco mi pare quello dedicato al « Vecchio cinema italiano » (preceduto da alcune brevi pagine su « Za la Mort », abbinato al francese « Fantomas »), che si basa essenzialmente sulla esposizione particolareggiata della trama e dei motivi fondamentali di un ristretto gruppo di film, scelti evidentemente come rappresentativi: *Cabiria, Sperduti nel buio, Assunta Spina, Rapsodia satanica.* A parte la severità della scelta, che esclude dall'analisi film importanti come *L'Histoire d'un Pierrot, Perfido incantò, Teresa Raquin,* o *Il Re, le torri e gli alfieri* (per citare solo i primi titoli che vengono alla mente: film ai quali non è dedicato invece alcun cenno), scelta che non si riesce a condividere pienamente, mi pare per lo meno insolito sentir parlare di « naturalismo » a proposito di Lyda Borelli, la piú « floreale », « preraffaellita » e ad un tempo « dannunziana » di tutte le nostre attrici del muto (ho messo tra virgolette quelli che sono ormai divenuti dei luoghi comuni, ma ai quali, dopo aver rivisto recentemente *Ma l'amor mio non muore* e *La Donna nuda,* è ancora necessario ricorrere per definire uno stile di recitazione particolarissimo, in taluni momenti pieno ancora di suggestione, ma quanto mai lontano dal « naturalismo »). Dopo pochi cenni sui principali « divi » e sui « comici », il capitolo termina comunque con una interessante e mi pare inedita esposizione del soggetto di un film comico italiano del 1915: *Le avventure straordinarie di Saturnino Farandola,* di Marcel Fabre (« Robinet »), assunto forse dal Rognoni, (come per i quattro titoli precedenti, rispettivi esponenti di una determinata corrente), quale tipico esemplare del genere comico in Italia.

Il capitolo piú riuscito mi pare invece quello dedicato al cinema tedesco, di cui il Rognoni si dimostra attento studioso e profondo conoscitore. Esso si limita all'analisi delle due principali tendenze di quella cinematografia durante il periodo del muto, o meglio delle due tendenze nelle quali con maggiore frequenza è ancor oggi talvolta rintracciabile l'emozione dell'arte: espressionismo e realismo. Delle due scuole vengono minuziosamente analizzati, assieme alla personalità dei loro

autori, quei film che tutti gli storici del cinema considerano ormai come classici: dal *Caligari* a *Nosferatu*, dal *Gabinetto delle figure di cera* al *Golem*; e quindi da *L'ultimo uomo* a *La rotaia*, da *La strada* a *Varieté*, per citare solo i piú noti. Titoli che rievocano un mondo definito e forse irripetibile, un mondo denso di suggestioni figurative e di emozioni difficilmente riproducibili con la parola, ma che l'autore del libro riesce a tratti a resuscitare col sistema a lui caro: quello di narrare con una certa minuzia descrittiva le trame dei vari film, cercando di evocarne l'atmosfera attraverso una pura e semplice esposizione di fatti, sottolineandone di quando in quando il significato e la intensità drammatica. Sistema allettante ma pericoloso, poiché, di certi film, a narrarne il soggetto (pur corredandolo del maggior numero di dettagli possibile), ci si accorge che non rimane altro che una letteratura da quattro soldi, che oggi identificheremmo con i « fumetti ». Pure, nonostante tutto, credo che questo sia ancora l'espediente piú valido per ricostruire il significato di un film e riprodurne, per quanto approssimativamente, certe suggestioni, se non la poesia. (Da notare in margine che né in questo capitolo, né in quelli che seguono, su Lang e Pabst, che ne sono parte integrante, l'autore ha ritenuto opportuno fare alcun cenno al « kammerspiel », che anzi non viene neppure nominato: il lettore sprovveduto che sperasse di trovare un'esauriente spiegazione del termine in un volume dedicato al cinema muto, è quindi avvertito).

Il libro si apre con due informati ed essenziali capitoli sulle « origini » e sulla « nascita » del cinema, per la cui compilazione il Rognoni si è servito soprattutto dei primi due volumi del Sadoul (la sola, delle fonti succitate, che l'autore dichiari di aver consultato); quindi si passa a Méliès e a Cohl, in un breve capitolo che comprende anche alcuni cenni sul « Film d'art », sugli inizi in Italia e negli U.S.A.; successivamente ai « comici »: da Max Linder alla scuola di Sennett, con un cenno circostanziato, per tre sole personalità: Keaton, Langdon e Lloyd. Ed è un peccato che il Rognoni non abbia voluto soffermarsi con la stessa cura su figure altrettanto caratteristiche: da Ben Turpin a Fatty e Larry Semon, mentre da un libro dedicato interamente al « cinema muto », forse era da attendersi una documentazione piú abbondante, direi quasi uno spreco di notizie, specie su determinati argomenti, come quello dei « comici ». L'autore cita, fra le fonti adoperate, per tali pagine, il saggio di James Agee, apparso su « Life » (« Comedy's Greatest Era », tradotto anche da « Bianco e Nero »), e che, tutto sommato, resta ancora uno degli scritti piú convincenti, certo il piú ispirato e patetico sull'argomento.

Dopo il capitolo sul cinema italiano, di cui si è detto, il Rognoni si dedica a Griffith, parlando diffusamente dei seguenti film: *Birth of a Nation, Intolerance, Broken Blossoms* e *Way Down East*: pochi, forse, ma essenziali. Il Rognoni, in ogni modo, sottolinea opportunamente il fatto che Griffith abbia « scoperto » (direi piuttosto « applicato funzionalmente », che è poi la stessa cosa), i cosiddetti « mezzi

espressivi » del cinema (a proposito: il « *flash-back* » ricordato dal Rognoni a pag. 78, e da lui tradotto come « *marcia indietro della macchina* », non vuol dire, almeno secondo il « Dizionario » del Cauda, « *breve azione secondaria inserita nella principale e riferentesi per lo piú al passato* »?), ed esalta la straordinaria collaborazione fornita al Griffith da un'autentica attrice: Lilian Gish. Quindi, continuando a parlare, nel capitolo successivo, del cinema americano, il Rognoni si sofferma su Thomas Ince (servendosi essenzialmente dei giudizi di Moussinac e Delluc), Cecil B. De Mille (e in particolare su due soli film: *Forfaiture* e *The Godless Girl*: ma perché non tentare un riesame del « pompierismo » demilliano, come è stato fatto, anche recentemente, da Jacques Doniol-Valcroze, nel numero di settembre 1951 dei « Cahiers du Cinéma »?), King Vidor (parlando solo di *The Big Parade* e *The Crowd*), John Ford (*The Iron Horse*), von Sternberg (*The Salvation Hunters, Underworld* e *Docks of New York*), per finire con un cenno sul « divismo », anzi su una sola figura rappresentativa del fenomeno, Douglas Fairbanks (e perché non ricorrere anche ad altre fonti, proprio riguardo al cinema degli Stati Uniti: dal Lawson già citato al Jacobs, forse la piú autorevole?).

Fra i capitoli piú interessanti è anche quello sugli « esteti » del cinema francese: Louis Delluc (con la particolareggiata esposizione dell'azione di *Fièvre* e de *La femme de nulle part*), Germaine Dulac (con *La fête espagnole*), Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Abel Gance, Alberto Cavalcanti; purtroppo con qualche sproporzione nello spazio loro dedicato, specie riguardo agli ultimi due, ad esempio: due pagine intere per il *Napoléon* di Gance, in cambio di poche righe per *En rade* di Cavalcanti. Il capitolo si chiude con un sintetico ragguaglio sul cinema d'avanguardia e in particolare con una sopravvalutazione di *Le Sang d'un poète* di Cocteau (film sonoro, i cui unici pregi mi pare risiedano proprio in alcune stravaganti applicazioni del nuovo mezzo), che il Rognoni ritiene « un film notevolmente superiore per la ricchezza di una fantasia e di una personalità poetica e intellettuale terribilmente francesi ».

I capitoli successivi sono dedicati a Clair, Feyder, Renoir, e naturalmente solo alle loro piú notevoli esperienze « mute »: e giova a questo punto ricordare l'acuta osservazione con cui il Rognoni è riuscito a cogliere il carattere e lo stile del primo Renoir, il quale « ambienta il proprio naturalismo cinematografico attraverso i mezzi espressivi dell'impressionismo pittorico »; quindi all'Espressionismo e al Realismo del Cinema Tedesco (che come ho già detto, è forse il capitolo piú completo e informato della serie); a Lang e a Pabst; ai nordici (Sjöström, Stiller, Dreyer); ai sovietici; a Stroheim e infine a Charlot: ed è necessario aggiungere, senza addentrarsi in ulteriori particolari, che tutta questa seconda parte del volume mi pare superiore alla prima. L'unico punto non ancora risolto, e che sarebbe interessante approfondire, chiamando in causa, se necessario, l'autore stesso (per fortuna vivente attualmente in Italia), è quello che si riferisce al soggetto di

Abwege, di George Wilhem Pabst, piú conosciuto col titolo italiano *Crisi.* A quanto afferma il Rognoni, l'edizione italiana, gravemente manomessa, aveva addirittura alterato il montaggio originale, conferendo al film un diverso significato, del tutto illogico (cosa del resto abbastanza comune ai tempi del muto: si pensi al caso forse piú clamoroso, che anche il Rognoni ricorda, quello di *La via senza gioia*). Non discuto: anche perché, non avendo la copia italiana a disposizione, e avendo rivisto solo alcuni frammenti del film un paio d'anni fa, non mi sentirei sicuro del mio giudizio. Ho sott'occhio in compenso il dettagliatissimo racconto che del soggetto medesimo fece a suo tempo Francesco Pasinetti sulla base della copia (italiana) allora esistente presso la Cineteca del Centro Sperimentale (1), e che io stesso vidi, senza notarvi alcuna incongruenza. Ho provato a raffrontare tale trama con quella « nuova », riferita dal Rognoni (la « vera », dunque), e non mi è parsa affatto « incoerente » o « incomprensibile »: riterrei semmai poco chiara e irrisolta quella ricostruita dal Rognoni (ma su quali basi? forse sulla copia originale?). Comunque la questione rimane aperta, anzi sarebbe interessante non farla cadere qui, cercando soprattutto di ottenere una copia integrale del film (se ne esiste ancora una), o interpellando magari lo stesso Pabst, la cui opinione in proposito sarebbe definitiva.

A parte tale dettaglio, la seconda parte del volume presenta non pochi lati interessanti: notizie ben raccolte ed esposte, circostanziate e spesso inedite descrizioni dell'azione dei film principali, giudizi per lo piú equilibrati, e, in genere, una piú viva capacità di sintesi, conferiscono a queste pagine un valore non effimero e, come si è già detto, spiccate qualità divulgative.

« Cinema muto » di Luigi Rognoni, le cui pagine sono corredate da una bella serie di fotografie o di riproduzioni di fotogrammi in gran parte inedite, mi pare, tutto sommato, una interessante e per certi aspetti davvero curiosa testimonianza sui primi trent'anni di storia del film, perché scritta, è evidente, da un grande innamorato di quell'epoca sparita, di quel « periodo chiuso, senza possibilità di ritorni » che è appunto il cinema muto, di quei ricordi di uno schermo silenzioso, sul quale ombre azzurre o marrone si mossero al ritmo innocente di un pianoforte.

Fausto Montesanti

GEORGES CHARENSOL e ROGER REGENT: *Un maître du cinéma: René Clair,* La Table Ronde, Paris, 1952.
RENÉ CLAIR: *Reflexion faite,* Gallimard, Paris, 1951.

« ...*Ils vont. Ils vont. Les sacs, casques, masques, musettes,*
fusils, bâtons, cognés, heurtés, scandant leur marche.
Ça fait déjà trois ans qu'on fait ce métier-là.

(1) f. p.: *Crisi* - « *Soggetto e Sceneggiatura* », in « Bianco e Nero », I, 6, giugno 1937. Il saggio viene citato anche dal Rognoni, ma solo per la parte introduttiva: « *Pabst e il cinema* ».

Et pour longtemps encore... Ils vont, j'entends en moi,
comme un long désespoir crépitant, dans la boue,
la voix multipliée de leurs pas qui s'éloignent ».

Che l'autore di questi versi abbia una sensibilità cinematografica, anche senza saperlo, e che cioè concepisca per immagini in movimento e per suoni complementari ci sembra piuttosto facile a dire, meno facile e anzi addirittura sorprendente che si chiami René Clair. Pure è proprio lui e i versi, tra i non molti che Georges Charensol riporta nel suo prezioso libro (« Un maître du cinema: René Clair ») sono tra i migliori e quelli che insieme a « O mon Paris, je te revois! » ci danno il miglior ritratto di Clair ventenne, passato attraverso l'esperienza della guerra, maturato da questa e pronto, se cosí si può dire, alla vita.

Ancora oggi Clair è convinto che se non fosse stato per l'invito rivoltogli da Damia nel dicembre del 1920 di interpretare una parte nel film *Le Lys de la vie*, per cui entrò in un teatro di posa per tre giorni e vi rimase tutta la vita, se cioè non avesse incontrato il cinema per caso sarebbe stato scrittore, unicamente scrittore. I versi che sopra abbiamo riportato dimostrano invece che non fu caso e che in un modo o nell'altro egli ci sarebbe arrivato ugualmente (non fosse altro attraverso il fratello Henri) perché questa e non altra era la sua vera vocazione. Si può dire in certo senso che avrebbe potuto essere unicamente scrittore soltanto se il cinema non fosse stato ancora inventato.

Come e perché il Clair regista (poeta del cinema, sarebbe piú esatto dire dal momento che regista si dice per tutti coloro che fanno del cinema anche senza riuscire mai a creare una sola opera che abbia validità artistica) sia cosí diverso dal Clair versificatore non è piú difficile comprendere quando si legga ciò che di lui scrive Charensol: « Nella lotta permanente che combattono in lui la sensibilità e l'intelligenza, questa è sempre stata vittoriosa perché egli sa bene che deve diffidare del suo nervosismo, della sua emotività: si è molto parlato della sua « aridità » senza sapere che è una difesa permanente contro il mondo esterno. Egli pensa che, in ogni caso, la regola deve correggere l'emozione e di qui il gusto della precisione, del dettaglio perfetto, dell'ordine minuzioso che si rivela tanto nella sua vita come nell'arte. Nessuna contraddizione in lui: il suo gusto dell'ordine si manifesta per diffidenza contro un carattere che lo porta naturalmente verso il romanticismo: Stendhal, Nerval, Gauthier sono tra i suoi idoli. E tuttavia venuta la maturità si sente nell'uomo come nell'opera una distensione. Consente piú volentieri a lasciarsi andare. Ma tutti i suoi tratti dominanti sussistono, a cominciare dalla « costante preoccupazione di rinnovarsi, di rifiutarsi a invadere il campo dei vicini — e a ricalcare le proprie orme — e il non lasciarsi mai tentare dal caso ».

Chiunque conosca Clair, l'artista e l'uomo, ritratto piú preciso difficilmente avrebbe potuto disegnare mettendo in luce l'essenziale cosí come Charensol ha fatto in queste poche frasi.

Lo spazio e soprattutto il tempo in una nota che vuol essere di semplice recensione ci manca per scendere all'analisi dei singoli film

e dimostrare la verità dell'assunto, ma basta che il lettore provveduto li ripensi un momento tenendo presente come la satira e lo stesso comico non sono per Clair se non un modo di controllarsi ed impedire al suo io di abbandonarsi totalmente all'ondata romantica che continuamente minaccia di sommergerlo per accorgersi che si è nel vero e trovare innumerevoli esempi probatori.

Per cui in fondo si potrebbe anche concludere che il cinema lo ha salvato dall'essere uno scrittore mediocre, se soltanto scrittore fosse stato. Il cinema cioè costringendolo a contemplare le immagini da lui stesso create, in uno stato di oggettività assai piú di quanto non consenta la parola scritta, lo ha indotto a sorvegliarsi a controllarsi e ha fatto nascere in lui questo distacco dall'opera che è la caratteristica sua e di Charlot, dei maggiori se non vogliamo dire degli unici artisti che abbiano potuto esprimersi attraverso il linguaggio cinematografico.

Del resto non soltanto quella poesia sopra riportata e le altre che non si citano dimostrano in Clair l'uomo di cinema quando di cinema ancora non aveva forse neanche inteso parlare, ma ancora quel suo libro pubblicato lo scorso anno da Gallimard (« Reflexion faite »). Dalle prime pagine (si è tentati di scrivere: dalle prime sequenze) che iniziano il dialogo fra il René Clair 1923 e il Clair 1950, via via fino alle ultime in cui l'autore immagina che un giorno forse, fra cinquecento anni, un esemplare del suo scritto capiti fra le mani di qualche curioso e questi lo dia a uno studente che non comprendendo quella « lingua arcaica » lo passi al suo professore, un'autorità in fatto di costumi del XX e XXI secolo. Venuta la sera il professore apre quelle pagine, comincia a leggere e si ferma chiedendosi anche lui: « di che avrà voluto parlare quest'autore ignoto? che intendeva dire con la parola film? ». « It happened tomorrow ».

E chi, leggendo a pagina 70, l'incontro con Griffith a Londra riesce a resistere alla tentazione di scrivere sul margine bianco della pagina: campo lungo, primo piano, primissimo piano in controcampo e cosí via, tanto precisa è la sceneggiatura cinematografica nel racconto e cosí semplici sgorgano di conseguenza le indicazioni tecniche per l'operatore?

Una mattina della primavera scorsa, risalendo sotto un cielo grigio verso l'Arco di Trionfo l'Avenue des Champs Elysées, René Clair accennava, a chi scrive questa nota, del libro che aveva consegnato al l'editore come di un libro di ricordi, di appunti anzi, come poi del resto è stato aggiunto sotto il titolo in copertina: da servire per la storia dell'arte cinematografica dal 1920 al 1950. E senza discussione « Reflexion faite » è un libro che lo storico del cinema, il giorno che ve ne sarà, dovrà leggere e non soltanto perché è lo specchio delle idee da cui è nato il cinema fra il 1920 e il 1950. Idee che un'intelligenza lucidamente cartesiana come quella di Clair ha esposto, sottolineato, senza aver l'aria di ordinarle e severamente ordinandole invece, senza voler aver l'aria d'altro se non di rendere loro testimonianza, ma agitandole, difendendole con il diritto del protagonista. « Il senso del

cinema? ». « Nient'altro che il buon senso messo al servizio del cinema ». Certo. Ma il buon senso di un uomo che si chiama René Clair. E cosí fino all'ultima pagina.

Si può recensire, come si recensisce qualsiasi libro, questo e, di conseguenza, quello di Charensol? Credo di no. O quanto meno confesso di non saperli recensire e ne chiedo venia al lettore, invitandolo a leggerli.

Antonio Petrucci

ROSARIO ANGOTTI: *Osservazioni sul cinema,* A.B.C., Roma, 1951.

Una esauriente revisione critica di questo volumetto dell'Angotti, esauriente nel senso che sottoponga a giudizio i principi in esso formulati, inserendo in tale giudizio una personale visione e risoluzione dei problemi posti, assumerebbe necessariamente una troppo vasta estensione, forse non pertinente quanto il lavoro stesso richiede. Limiteremo pertanto la nostra indagine ad alcune delle affermazioni essenziali del pensiero dell'Angotti, chiarendo subito che non è la sua posizione crociana a rendere severo il nostro giudizio (e ne sia prova la stima grandissima che nutriamo ad esempio per C. L. Ragghianti pur non condividendo la sua posizione filosofica), ma piuttosto la leggerezza con cui egli mostra di essersi accostato al cinema come arte, presente fin dalla prefazione ove appare la stupefacente affermazione programmatica che sosterrà tutta la materia del volume e in particolare quella della prima parte, « che un cinema-poesia (cioè cinema-arte) lungi dall'essere realizzato, non è stato nemmeno seriamente tentato ». Tutta la prima parte dell'opera — Cinema e Arte — ruota intorno a questa affermazione di non artisticità del cinema, non artisticità che dovrebbe naturalmente trovare la sua feconda soluzione nel nuovo verbo costituito dalla parte seconda del libro, e cioè « l'arte delle immagini o visionía e il cinema come suo mezzo di estrinsecazione ».

Dopo aver esordito con una generica analisi del significato di arte, in cui è palese peraltro la dannosa indistinzione fra arte come processo creativo e arte come risultato, cioè come opera compiuta, l'Angotti cade nel primo equivoco essenziale quando afferma che la risposta alla domanda se il cinema è arte, possono darla solo gli artisti e i critici, stabilendo cioè se le opere prodotte fino ad oggi siano d'arte oppure no. Assurda impostazione, essendo evidente che il problema dell'artisticità o meno del cinema va risolto a priori, in via filosofica, e non sulla base dei risultati conseguiti: ed è ormai stato osservato fino alla nausea che il cinema come mezzo di espressione, cioè come linguaggio, è del tutto assimilabile alla pittura, alla letteratura ecc. Cose ovvie evidentemente, e che dovrebbero essere tanto piú evidenti ad un seguace di Croce, giustamente fautore dell'arte unica, quale appare lo Angotti. Il quale, in seguito, candidamente afferma che tutte le opere fino ad oggi prodotte dal cinema mancano di immediatezza dell'espres-

sione ed hanno al massimo un valore divulgativo. Da tale affermazione fatta « tout-court » l'A. fa coscienziosamente suoi tutti i più banali e comuni equivoci: da quello della confusione fra cinema-arte e cinema-industria, a quello del naturalismo cinematografico, al film come successione di fotografie, e al film (quest'ultima incomparabile affermazione è per quanto ne sappiamo, originale) come riproduzione fotografica di « qualche cosa che ha già ricevuto la sua forma ». Passando ad un esame specifico degli elementi espressivi del film gli equivoci si moltiplicano: l'Angotti, evidentemente in cerca di complici, asserisce che in genere i soggetti si giudicano dalla quantità di fatti che contengono, che si afferma che il cinema deve essere « azione, azione, azione », che si sostiene che il film necessita di un ritmo stretto: e naturalmente l'A. non ha difficoltà a riuscire vittorioso nella confutazione di simili idiozie che nessun serio studioso di cinema si sognerebbe di sostenere. Precisa poi che la forma cinematografica (in quanto priva di elementi decorativi, per la presenza di soli elementi illustrativi, nelle accezioni che tali due termini hanno nella critica berensoniana), è « una forma qualunque, arbitraria » e come tale estranea sempre al contenuto: affermazione che, a parte l'assurdità di sottintendere una possibile distinzione fra forma e contenuto nell'opera d'arte, è subito contraddetta dallo stesso A., quando scrive che « per il cinema intanto possiamo affermare che un determinato sentimento o stato d'animo ha avuto "forma" in quanto esso giunge a commuoverci attraverso quegli elementi che possiamo chiamare immagini e ritmo »: quando cioè precisa giustamente che il cinema è arte. Sorvoleremo sulle definizioni date dall'A. e sulle qualità da lui individuate nel soggetto, nel trattamento, nella sceneggiatura (nei confronti della quale non possiamo però privare i lettori di questa perla: « che il compito dello sceneggiatore è quello di tradurre in linguaggio cinematografico » e che la sua attività è di carattere « escogitativo »), sui dialoghi che gli offrono la possibilità di un accostamento fra cinema e giornali a fumetti (forse per l'esigenza di essere « à la page »).

Intelligente è invece l'impostazione e la risoluzione del problema dell'autore del film, forse perché qui l'A. abbandona le posizioni storiche per attenersi a quelle premesse filosofiche che sole possono costituire sicura base di indagine. Ma subito l'Angotti, esaminando l'evoluzione della saggistica nei confronti del cinema e criticando l'elogio tributato a Lubitsch per il suo felice uso del materiale plastico in *Angelo* (le pietanze lasciate più o meno intatte dai vari commensali di un pranzo, per identificare il loro diverso stato d'animo), regala alla storia questo impagabile asterisco: « a parte che è un'osservazione della più comune psicologia che le emozioni provocano spesso l'inappetenza, cosa c'entra una tal cosa con l'arte?... l'immagine è forse nata da un'intuizione o non è piuttosto il risultato di un'escogitazione? ».

La seconda parte del libro dovrebbe, affermata ormai in sede estetica l'impossibilità per il cinema di essere arte, consistere nel tentativo di costruire una « poetica del cinema », essendo lo « poetiche », secondo

l'A., « opere empiriche le quali appunto hanno lo scopo di prevedere, preparare e spiegare la nascita di determinate opere d'arte e che ciò facendo educano e formano gli artisti ». Conterremo ancor piú le nostre osservazioni a questa seconda parte, limitandoci ad estrarre dal testo le affermazioni piú salienti che possono dare un'idea del resto. Ciò anche perché l'Angotti premette: « chiediamo perciò che ci sia concesso di dire con piena libertà che noi vediamo e sentiamo il cinema » pregando il lettore di dimenticare quel certo rigore logico che ci ha guidato nella prima parte (cosa che non avremo davvero difficoltà a fare non essendo riusciti a riscontrarne, con la migliore buona volontà, una lontana parvenza. Dunque l'A., affermato che il cinema non è che uno dei possibili equivalenti fisici dell'attività spirituale creatrice di immagini, dà ad essa il nome di visionia, come attività che produce la visione e che quindi è stata sempre presente nello spirito umano, concretandosi nella pittura nella scultura nella danza nel teatro e trovando alfine il mezzo di espressione ideale nel cinema. Tralasciando ogni mera questione linguistica, osserviamo soltanto, che, seguendo tale affermazione, visionia significa semplicemente arte, o al massimo in accezione piú ristretta arte figurativa (nell'accezione che dà ad essa il Ragghianti), e che il cinema viene ad essere il piú esauriente di tutti i mezzi di espressione: si ricade cioè nientemeno nell'equivoco del cinema come « arte totale ».

Dopo aver, sulle orme di Croce, posto chiaramente le distinzioni fra arte e tecnica, e meno chiaramente quelle fra linguaggio e tecnica, l'Angotti esamina gli elementi del linguaggio filmico, che egli ritiene ancora di estrema povertà, salvo che nella nobile eccezione di come sono stati usati nelle opere d'avanguardia: laddove è evidente una confusione fra autentiche qualità espressive del linguaggio e sue complicazioni intellettualistiche: infatti in poche opere filmiche il linguaggio è ingenuo e puerile quanto in quelle d'avanguardia, pur nella loro oscurità e pretenziosità. L'A. dimentica evidentemente che l'opera d'arte nasce dalla immediatezza dell'espressione nei confronti dell'intuizione creatrice e non dalla complessità cerebrale dei mezzi di linguaggio usati: verità ovvia che del resto egli aveva precedentemente affermato per la musica. E dell'equivoco dell'Angotti nei confronti del cinema è una riprova evidente il fatto che egli crede che il linguaggio cinematografico potrebbe essere piú ricco e articolato con l'uso di tutti i suoi mezzi (movimenti della camera, dissolvenze, mascherini, diversi piani, ecc.). Intelligenti e organiche appaiono invece le osservazioni sulla nascita dell'opera d'arte filmica e sul pregiudizio della natura veristica del cinema, tanto acute e precise (nonostante gli equivoci sul sonoro in linea con i superati pregiudizi dell'Arnheim) da far rammaricare delle banalità della parte precedente dell'opera che contraddicono apertamente e della parte successiva dedicata al « cinema e il pubblico » e al « cinema e la nostra razza », in cui non viene affermato nulla di originale.

Nino Ghelli

I film

Don Camillo

Produzione: Dear Film, 1952 - *regia*: Julien Duvivier - *sogetto basato sul romanzo di* Guareschi « Piccolo mondo di Don Camillo » - *sceneggiatura*: Julien Duvivier *e* René Barjavel - *fotografia*: Nicola Aier - *attori*: Fernandel, Gino Cervi, Franco Interlenghi, Vera Talchi, Silvye, Armando Migliari, Saro Urzí, Gualtiero Tumiati, Olga Solbelli, Mario Siletti.

Don Camillo di Duvivier comincia alla maniera di certi film neorealistici italiani, il cui modello è andato da poco in disuso: comincia affacciandosi sul Po ed attestandosi poi nelle sue immediate vicinanze. Si ha, all'inizio, una lunga carrellata aerea che dal fiume si parte e blandamente raggiunge la campagna, sino ad inquadrare Brescello, un piccolo paese della provincia di Parma che sarà il « luogo » della vicenda. E' un avvío lento, che serve indubbiamente bene i titoli di testa ma che il torto di mettere lo spettatore avveduto fuori strada. Quel lento carrellare e quel distacco dall'alto collimano infatti con il passo e l'oggettività proprie alla tragedia; prepara ad un andamento che non verrà poi mantenuto e che anzi in tutte le parti meglio riuscite sarà addirittura avversato. Si tratta, insomma, di un « annunzio » sbagliato: come se in un teatro dove è promessa la tragedia o perlomeno il dramma, si reciti poi qualcosa che rassomiglia enormemente al *vaudeville*. Proprio una cosa del genere è accaduto a Duvivier e non v'è dubbio, inoltre, che un film come questo non gli sarebbe mai riuscito in casa propria. Non è fra le nostre abituali pareti che ci riesce di assumere piú facilmente atteggiamenti insoliti, non è rimanendo a casa propria che si possono tentare le evasioni. Cosicché ci voleva l'Italia, per Duvivier, per dargli il coraggio di abbordare i modi, gli ingredienti e gli espedienti, il ritmo di un . . . René Clair. Si è avuto cosí un processo di spersonalizzazione che toglie assai abilmente il film dalle pastoie di un piú preciso e deciso impegno. Già era pacifico non potersi attendere — da un film di cooproduzione italo-francese, sceneggiato su testo francese da due francesi: lo stesso Duvivier e Barjavel — una storia tipicamente italiana, consona allo spirito del libro di Guareschi. C'era però da sperare che dal processo di osmosi la storia guadagnasse in universalità quanto aveva perso in tipicità ma neanche questo è avvenuto. Grande è invero la distanza fra l'universale ed il generico.

S'è detta, piú su, una parola — *vaudeville* — e s'è fatto un nome: Clair. Occorre ora chiarire il senso di questa posizione critica, il che del resto è assai facile: basta notare come sia scoperto nel film il gusto della caratterizzazione e del diversivo episodici; basta avvertire come e quando (quasi sempre) la maniera di raccontare diventa un puro e semplice giòco di macchina; basta far attenzione alla consistenza esclusivamente motoria di tanti, quasi tutti i personaggi. Se si toglie in blocco Gino Cervi, come Peppone pieno di una corposità ed una corrusca bonarietà, umanissima ma tutta sua; ed in alcuni punti Fernandel (soltanto in alcuni punti, ché altrove anch'egli perde il peso umano per farsi schema di personaggio), tutti gli altri non sono che puri elementi icastici o di movimento, al servizio di una vicenda che si appaga in se stessa. Quei fazzoletti

al collo dei « rossi » sono non meno posticci di certe barbe finte, non meno provvisori di certe tube, appunto alla Clair.

Grave danno? Grave scorno? No no: tanto è vero che, dopo l'avvío sproporzionato, il film si lascia accettare quietamente proprio nelle parti, preponderanti, in cui quell'andamento spericolato è mantenuto; e scade invece là dove cerca di discostarsene. Preso quell'abbrivio si poteva arrivare facilmente all'umoristico, al satirico, e ci si arriva; si poteva arrivare — per la naturale accensione finale — al patetico, e ci si arriva; non si poteva invece arrivare al dramma, ed infatti l'episodio della morte della maestrina monarchica è il piú falso e andava tolto di peso, insieme alla successiva sequenza del funerale. Rappresentano nell'insieme del film due grossi errori perché, come la sequenza iniziale, sono in altra chiave. In altra chiave è anche la recitazione dell'attrice che immedesima la vecchia maestra ed è strano che Duvivier non se ne sia accorto. Costituiscono due errori marchiani proprio perché rivelano l'intendimento di un maggiore impegno; rivelano cioè l'assenza del « gioco », quando ormai esso è divenuto al film essenziale.

Assegnato cosí al tono preponderante del film il riconoscimento ed il valore di tono programmatico, non resta che fare il conto finale, mettendo all'attivo tutto quanto sta nel film a pieno agio con quell'intento e quell'estro.

Riesce facile allora prender nota degli effetti agilmente raggiunti, mediante l'impiego delle risorse piú specificamente legate a tal forma di racconto: l'accelerazione (si veda per esempio come la tendenza congenita all'acceleramento riduca piú facilmente, in molte sequenze, i personaggi a macchietta: probante fra tutte la sequenza della partita di calcio e della caccia all'arbitro); l'estrema accentuazione del movimento (ad esempio la macchina che in chiesa, durante tutti i colloqui di Don Camillo con il Cristo, si muove ancor piú dello smanioso Fernandel); il connubio piú stretto fra immagine e sonoro (si veda quel bisticcio fra Don Camillo e Peppone che finisce per propalarsi dal campanile alla piazza, a suono di campane) e cosí via. Con le citazioni partite si potrebbe continuare per un pezzo ma forse l'idea critica che si voleva avanzare sul film è già palese: una deformazione bonaria, coi mezzi piú sicuri e meno impegnativi di una certa distaccata seppur abile esercitazione cinematografica, di un libro che ne ha fornito il pretesto ma che nella sua essenza rimane ancora sulla pagina.

Gian Francesco Luzi

Rasho - Mon

Produzione: Daici, 1951 (Giappone) - *distribuzione*: CEI-INCOM - *regía*: Achira Curosawa - *soggetto basato sulla novella* « Nel bosco » *di* Rjunosuche Acutagawa - *fotografia*: Cazuo Miyagawa - *attori*: Masayuchi Mori (Takòhiro) - Macico Chiyo (Mèsage), Toscuio Mifume (Tagiomaru), Tacasci Scimura (il taglialegna), Minoru Civachi (il prete), Chigigiro Veda (la guardia), Daisuche Cato (servo), Norigo Homma (maga).

Il cinema giapponese non vanta una tradizione importante: le sue opere (eccezione fatta per *La terra* di Uchida) non hanno fino ad oggi suscitato un interesse che andasse al di là di una benevola curiosità per l'uso, quasi sempre primitivo ed ingenuo, dei mezzi espressivi.

Nei confronti delle precedenti opere *Rashomon,* con la sua estrema perfezione tecnica e con la sua consumata raffinatezza stilistica, rappresenta quindi una eccezione importante: sotto l'aspetto linguistico esso non ha infatti nulla da invidiare, per meditata esperienza e per coscienza espressiva, alle opere dei piú scaltriti autori europei, e conferma quindi ancora una volta come sia assurdo ogni sistema critico che creda all'esistenza di un concetto di arte condizionata ad elementi temporali e ambientali. Non interessa affatto, per l'accertamento della validità estetica di un'opera, l'esame del grado di evoluzione tecnica e linguistica di cui l'autore ha dato prova nell'uso dei mezzi espressivi scelti, ma piuttosto la compiutezza di espressione del

suo mondo poetico che, riassumendo tutta la personalità dell'artista, condiziona e risolve in sé anche il linguaggio di cui egli si serve. Nonostante gli sterili conati di qualche pseudo storico o pseudo critico, convinto si debba considerare l'opera filmica come qualcosa di inferiore alle opere espresse in altro linguaggio, e ciò per una supposta mancanza di immediatezza tra intuizione lirica e mezzi espressivi, dovrebbe, ormai essere fin troppo chiaro che non sono i mezzi di linguaggio usati o la particolare complessità tecnica della fase realizzativa del film a poter costituire « fattori differenzianti », o peggio, elementi gerarchici nei confronti delle « altre arti ». E ciò per poco che si tenga presente la salutare lezione di Arnheim: guardare nell'indagine estetica l'opera vivente sullo schermo, ignorando del tutto, dalle intenzioni ai particolari tecnici, quanto è avvenuto nella fase di preparazione del film che nasce solo all'atto della sua protezione sullo schermo come opera compiuta. Ma naturamente simile conclusione, che apparirebbe cosí elementare e logica ad un pur mediocre filosofo, ripugna ai tanti improvvisati « maestri » della critica musicale o letteraria e di arti figurative che infestano questo disgraziato cinema verso il quale mostrano, oltre tutto, un profondo disprezzo. Affermando di continuo che, dopo mezzo secolo di vita del cinema, non si può ancora affermare che le sue opere abbiano la stessa vitalità di un quadro, di un romanzo, ecc. Il che, tra l'altro, anche se provato in sede storica, non muterebbe assolutamente nulla in una teorica « a priori » quale è l'estetica.

Simili grottesche assurdità sono incoraggiate dalle incoerenze di tutti coloro che volendo sostenere l'artisticità del film, la fanno risiedere o in un contenutismo senza significazione espressiva, da sociologo da moralista o da uomo politico, o in un formalismo sterile e bizantineggiante, perduto in un narcisiaco amore dell'arabesco. Laddove dovrebbe essere ormai fin troppo evidente che l'opera d'arte non può nascere che da una perfetta sintesi di fantasia e sentimento nell'intuizione creativa che si oggettiva immediatamente attraverso i mezzi espressivi.

Da cui l'indispensabilità in essa, per la sua armonia e unità, dell'esistenza di una assoluta coerenza tra intuizione, come attività soggettiva dello spirito, e mezzi espressivi attraverso cui essa si oggettiva.

Cosí, a proposito di questo *Rashomon,* film come si è detto di indubbia intelligenza e di notevole lucidità stilistica, si è gridato da piú parti al miracolo dell'apparizione dell'opera d'arte perfetta o addirittura a nuove invenzioni di inguaggio. E, caso piuttosto inconsueto, entusiastici consensi son piovuti sia dai contenutisti, evidentemente sedotti dalle affermazioni ideologiche e dai problemi filosofici sulla natura umana che il film adombra, sia dai formalisti, entusiasti della preziosità della composizione figurativa, dei valori plastici della fotografia, del gusto luministico. Indubbiamente *Rashomon* è un'opera significativa: per la ricchezza dei problemi posti, e per il tentativo, a tratti riuscito, di conferire all'immagine validi significati attraverso una esaltazione dei suoi elementi plastici e figurativi, il film presenta molti aspetti e lati positivi, che non possono però riscattarne pienamente i notevoli difetti facendolo assurgere al mondo immortale dell'arte.

Una frattura decisiva è infatti chiaramente individuabile, fra la natura sostanzialmente ingenua ed elementare del mondo poetico di Curosawa, palese nella costruzione narrativa e nella scoperta tematica della storia, e l'impiego raffinato, fino a divenire decadente, dei mezzi espressivi: da cui una inevitabile mancanza di sincerità, o se si preferisce di coerenza, che non può non invalidare l'opera sul piano strettamente estetico, pur serbando essa la sua importanza sul piano storico e culturale.

La ingenuità singolare dell'autore è infatti evidente dal come egli, partito da una costruzione tematica cara al suo spirito orientale per gli scoperti intenti moralistici, abbia inteso investirla di una complessità strutturale e narrativa chiaramente estranee al suo mondo e quindi costituente inevitabile elemento di frattura. Da ciò il contrasto e lo stridore fra la costruzione del racconto secondo una schematicità favolistica (con il suo preordinato

disporsi in una simmetria geometrica che prevede al termine delle varie storie puntuali ritorni all'ambiente iniziale con divagazioni moralistiche di commento, e alla fine una retorica e forzata conclusione volutamente posta per risolvere l'opera con una affermazione tematica estranea ai personaggi e alla storia), e l'articolarsi della narrazione in episodi esteriormente complessi, per il porsi incerto delle soluzioni narrative e per la problematica dei personaggi: senza che però tale complessità narrativa, che dovrebbe investire alle radici i problemi piú essenziali della vita interiore dell'uomo, quali quello della verità e della colpa, assuma un autentico carattere drammatico in un inevitabile conflitto attraverso cui si affermi poeticamente il sentimento dell'autore. Da cui la sensazione di un inutile accanirsi dal di fuori da parte di Curosawa su una materia che invece sarebbe stato necessario costruire dal di dentro, soprattutto nei confronti dei personaggi. I quali, tipizzati alcuni esteriormente in modo eccessivo, soprattutto il brigante, o mantenuti altri in uno schematismo convenzionale o qualsiasi simbolistico, appaiono stridenti, nella imprecisione e nella sommarietà dei caratteri, con la complessità psicologica che dovrebbe giustificare le loro azioni conferendo loro una piena necessità drammatica. Si che in sostanza la problematica umana dei personaggi e il complesso attorcersi della loro vicenda, sempre piú oscuro e contraddittorio nelle versioni dei tre protagonisti che l'hanno vissuta, non trova una giustificazione poetica che faccia riscontro alla generica affermazione, formulata nel quarto racconto, che ciascuno nel rivivere le proprie vicende è quasi fatalmente portato ad investirle di un significato eroico da cui la propria personalità tragga il massimo risalto e venga posta nella migliore luce. Non quindi l'affermazione di una universale impossibilità di autentica comunicazione fra gli uomini, per il nascere in ciascuno di essi di una realtà soggettiva diversa da ogni altra e inconoscibile, e quindi della inesistenza di una realtà oggettiva, tesi che all'inizio il film sembra voglia affermare (da cui l'inesatto riferimento da qualche parte del significato del film a certa narrativa e soprattutto a certo teatro europeo di cui già fu massimo esponente il nostro Pirandello), ma la piú semplice formulazione della sostanziale, e quasi atavica, viltà esistente nell'animo di ognuno che impregna la vita umana nella sua stessa essenza, ponendo fin quasi in dubbio l'esistenza di Dio, se la perpetuità dell'esistenza stessa e il manifestarsi improvviso della Provvidenza non riscattasse gli uomini dalle loro brutture. Tesi questa che avrebbe potuto evidentemente assumere anch'essa una piena validità poetica, sol che fosse apparsa costante e viva la partecipazione emotiva dell'autore a personaggi e situazioni che viceversa appaiono impostati e risolti al lume di una lucida intelligenza e di una tecnica raffinata, ma non mai rappresentati e giudicati in funzione di una commossa umanità che l'investa di significati universali. Di ciò sono una prova palese sia la sostanziale e stridente difformità strutturale esistente fra i caratteri dei tre personaggi centrali della vicenda e il piccolo « coro » costituito dal taglialegna dal ladro e dal sacerdote, sia la necessità avvertita dall'autore di ricorrere a quegli insopportabili ritorni moralistici di commento ad ogni vicenda, sia la dichiarata retorica del finale che risolve semplicisticamente e ottimisticamente l'opera fornendo chiaramente la prova di come a Curosawa sia mancata una autentica visione critica del mondo rappresentanto. L'intellettualismo presente in molti passaggi narrativi e in taluni accenni della costruzione psicologica, sia pure fredda ed esteriore, di alcuni personaggi, appare ancor piú evidente all'esame dell'uso raffinatissimo dei mezzi di linguaggio da parte del regista. Un gusto plastico e pittorico sicurissimo della immagine è in lui costantemente presente: qui la meditata ricerca di effetti luministici e chiaroscurali, particolarmente evidenti nella bella sequenza della passeggiata nel bosco fra il samurai e la sua donna, sequenza nella quale il taglio dell'inquadratura in piano lontano, i fasci di luce pioventi morbidi dall'alto, il tono fotografico pastoso, i costumi degli attori, la cadenza larga del montaggio, contribuiscono in

modo essenziale a creare una innegabile suggestione che, partendo da sensazioni fisiche perfettamente intuite, quali il silenzio del luogo la calma dell'ora il caldo del meriggio, finisce con l'assurgere ad uno stato d'animo perfettamente consono allo spirito della vicenda. Tale gusto pittorico in precisa funzione espressiva è del resto costantemente presente nella composiizone figurativa della inquadratura intesa ad assolvere precise significazioni. Si pensi alla disposizione dei personaggi nel campo, attuata secondo linee di rigida esattezza geometrica, rispondenti non soltanto ad un gusto figurativo eccellentissimo, ma all'intenzione di stabilire fra essi un preciso rapporto narrativo con il predominare ideologico delle figure in piano ravvicinato. In particolare nelle sequenze dei tre racconti lo sfruttamento delle risorse drammatiche della profondità del campo appare perfettamente combinato con il meditato uso degli altri elementi dell'inquadratura, quali l'angolazione, il piano di ripresa, la composizione del quadro, i movimenti di macchina, i rapporti fra materiale umano e scenografico, ponendo fra i personaggi particolari rapporti narrativi: cosí l'inquadratura della donna ripresa accovacciata in mezzo campolungo nell'arco formato dalle gambe dell'uomo in primo piano ad indicare il dominio di quest'ultimo; cosí la successione, in cadenza ritmica sempre piú incalzante, di inquadrature in cui alternativamente due dei tre personaggi appaiono scaglionati lungo la profondità del campo con il formarsi ideale di un triangolo che li chiude ossessivamente; cosí le inquadrature dall'alto, all'inizio e alla fine del film, che mostrano i tre uomini piccolissimi di fronte all'immensità del tempio, ad indicare la loro fragilità umana, cosí le inquadrature del tribunale in cui la camera diviene il misterioso giudice, identificantesi idealmente con la coscienza, e genera un angoscioso senso di mistero; cosí la successione delle inquadrature iniziali della corsa del taglialegna nel bosco in cui appaiono combinati un graduale avvicinamento di campo ed un montaggio sempre piú stretto che rendono perfettamente l'incolzante atmosfera emotiva; cosí le sequenze dei duelli in cui la prodigiosa mobilità della camera conferisce un carattere di straordinario dinamismo alla lotta; cosí la sequenza della violenza alla donna in cui la camera muovendosi con un movimento aggirante intorno al bandito e alla donna allacciati ben suggerisce il risvegliarsi della sensualità di quest'ultima.

Né meno preciso appare l'impiego degli elementi scenografici e degli elementi sonori: l'ambiente chiuso e soffocato del bosco che esercita nel film una funzione essenziale per l'atmosfera della storia; la surreale ambientazione del tribunale di polizia, sommaria eppure densa di suggestione con quel muro basso che limita l'orizzonte in una ossessiva ristrettezza; il gigantesco tempio che identifica il sopravvivere eterno della divinità all'incerto accanirsi degli uomini dietro i loro meschini desideri. In quanto al sonoro esso giuoca un ruolo addirittura essenziale in quasi tutto il film: dal rumore della bufera e dello scrosciare dell'acqua puntualizzante all'inizio, sia pure ingenuamente, la collera divina (come del resto altrettanto ingenuamente alla fine il pallido sole tra le nubi identifica la risorta speranza), al fischiare del vento in funzione ossessiva nel racconto della maga, al trasferimento in lei della voce dell'uomo in un contrasto ricco di suggestioni, all'ansimare frenetico dei due duellanti, che ne identifica il terrore, nel quarto racconto. E se tali pregi formali e tale eccellenza di gusto nell'uso dei mezzi espressivi non riescono a conferire all'insieme quell'unità estetica senza la quale non può esservi arte, ciò che va essenzialmente attribuito al fatto che essi, piú che rispondere ad una genuina istintiva esigenza espressiva dell'autore, sono il frutto di una meditatissima riflessione E proprio in quanto cosí schematicamente attuate a freddo tali soluzioni espressive perdono il loro valore in sede artistica per divenire ricerca estetizzante e decadenza sia pure preziosa e di gusto. La prodigiosa magia nell'uso dei movimenti di macchina, specie nel quarto racconto, cade fatalmente nell'esibizionismo del pezzo di bravura; come l'eccellenza del gusto figurativo si fa opulenza stanca nel com-

piacimento di inquadrare i personaggi nel modo piú suggestivo in senso formale, ma in un distacco emotivo troppo evidente; si che essi finiscono col cadere necessariamente nella formula, come il bandito, che pur negli sforzi spesso eccessivi dell'interprete, appare convenzionale ed esteriore, o come il samurai, tutto chiuso in involucro steteotipato da cui è esclusa ogni concretezza umana, o come la donna, priva di una solida caratterizzazione psicologica e mancante quindi di coerenza estetica.

Tale ricercatezza stilistica, talvolta fervida e funzionale, piú spesso elaborata a freddo, è presente anche nel ritmo del montaggio: felicissimo, come si è detto, nella sequenza incalzante del ritrovamento del cadavere da parte del taglialegna, di straordinario impeto ritmico nelle sequenze dei duelli, di fulgida precisione nella sequenza del racconto della donna; ma altre volte stanco, impacciato, affannoso. E se la infrazione alle consuete regole grammaticali del montaggio appare talvolta il frutto di una accorta intuizione, come negli attacchi per ingrandimento del finale, attuati per dissolvenze al fine del raggiungimento di un ritmo lento e disteso, altre volte errori d'attacco nelle angolazioni e nelle distanze conferiscono alla narrazione un dannoso senso di disorientamento e di arbitrarietà.

In conclusione in tutto il film vi sono brani veramente eccellenti in cui l'ispirazione fervida dà vita al frammento denso di notazioni poetiche, come la sequenza del racconto della donna in cui il gesto figurativo e i rapporti fra i personaggi son visti tutti in funzione di uno svolgimento perfetto di altissimo gusto ritmico, una sorta di danza della morte per il muoversi dei personaggi e della camera e per la cadenza del ritmo del montaggio; o come la sequenza del primo duello, di straordinario vigore narrativo. Ma accanto a tali frammenti stanno brani meno persuasivi in cui il ritmo diviene faticoso, e pause e cedimenti non possono essere riscattati dalla sola perizia tecnica, come la sequenza del racconto del boscaiolo; come l'inizio e la fine del film, vacui ed estranei prologo ed epilogo al vero centro della narrazione.

Ma nonostante tale sentore di decadenza il film mantiene, come si è detto, una sua indubbia nobiltà: in quanto se soltanto a tratti, e non troppo frequenti, appare sorretto da un autentico afflato poetico, è sempre presente, e talvolta fervido e felicissimo, un preciso stile.

Nino Ghelli

Asso nella manica

Produzione: Paramount, 1951 - *regía*: Billy Wilder - *soggetto*: Billy Wilder, Lesser Samuel, Walter Newman - *musica*: Hugo Friedhofer - *costumi*: Edith Head - *fotografia*: Charles Lang - *scenografia*: Earl Hedrick - *attori*: Kirk Douglas (Charles Tatum), Jan Sterling (Lorraine), Bob Arthur (Herbie), Porter Hall (Jacob Q. Boot), Frank Cady (Mr. Federber), Richard Benedict (Leo Minosa), Ray Teal (sceriffo).

Il cammino storico del cinema americano, di questo troppo svalutato e disprezzato cinema americano, è intimamente legato nelle sue figure ed opere essenziali alle personalità di europei emigrati. E forse era fatale che dovesse essere proprio il cinema, questo nuovo linguaggio dalle stupefacenti possibilità, a costituire il mezzo ideale di espressione di una nuova civiltà. Anche quando si tratti di autori formati fin dagli inizi nel clima del cinema americano, non è difficile identificare, ad un attento esame, il complesso di esperienze culturali di tradizioni di interessi che li hanno vivamente penetrati nel mondo europeo costituendo l'essenza della loro personalità artistica. E come non sarebbe possibile comprendere e valutare Von Stroheim al di fuori di tali esperienze tradizioni e interessi che investono in modo definitivo il suo mondo interiore di uomo e di artista, altrettanto essi devono essere tenuti ben presenti in un esame della personalità di Wilder. L'autore certo piú interessante e significativo del cinema americano del dopoguerra. L'accostamento non è casuale, tra Stroheim e Wilder essendo infatti possibile stabi-

lire una sorta di collegamento ideale: la stessa analitica spietata crudeltà nell'esame di un mondo, che si investe infine di un afflato di commossa solidarietà umana, la stessa mitica fede negli uomini di Dio e nella forza delle leggende, lo stesso romantico amore per la massima esaltazione del personaggio in un clima di desolata aridità in cui il personaggio stesso appare come ingigantito e la sua tragedia raggiunge l'universalità. E' presente soprattutto, sia in Stroheim che in Wilder la stessa lucida coerenza e la stessa assoluta sincerità artistica: qualità che in entrambi fanno delle loro opere una immanente necessità spirituale; da cui l'assurgere delle loro personalità ad una importanza che va al di là del piano dell'arte per investire aspetti etici e sociali. Personalità in conclusione veramente d'eccezione quelle di Stroheim e di Wilder, e che non sarebbe possibile in alcun modo far rientrare in una tendenza o scuola, essi restano dei solitari nel grande panorama storico del cinema americano. In entrambi è perfino riscontrabile l'elemento comune del tirocinio paziente ed oscuro negli studios, un tirocinio che eserciterà in seguito su entrambi una influenza decisiva: in Stroheim, che non dimenticherà quanto ha appreso dalla vicinanza con Griffith, in Wilder, cui la lunga attività di sceneggiatore pur in film lontani dalla sua personalità, servirà mirabilmente ad affinare la tecnica della costruzione narrativa e della analisi psicologica dei personaggi. Unica differenza essenziale sta nel fatto che mentre Stroheim rimane sostanzialmente chiuso ad ogni influenza culturale del nuovo ambiente e in termini di spaventosa lucidità si accanisce nelle sue opere contro un mondo in cancrena esclusivamente europeo, non soltanto per caratteri ambientali ma per spirito vivificatore, in Wilder invece l'influenza della civiltà americana, soprattutto attraverso il grande uragano dell'attività letteraria che segue la prima guerra mondiale, appare evidentissima. L'espressionismo tedesco ha senza dubbio esercitato un fascino addirittura essenziale su Wilderr, nato a Vienna nel 1906: e ciò non tanto nelle polemiche forme esteriori del movimento, che Wilder evidentemente comprese e giudicò come caduche e transeunti, ma piuttosto nel suo spirito essenziale in quel suo feroce accanirsi contro la società e le sue istituzioni e soprattutto in quel suo attribuire un valore addirittura assoluto al mondo interiore nel disprezzo di ogni apparenza esteriore. L'esasperazione frenetica del modo di sentire dell'espressionismo, quel suo sostituire il sesso all'amore, la dissoluzione alla morte, quel suo concepire agli uomini viventi in società come macabri emblemi di un eterno sabba senza scopo, è indubbiamente alla base del pessimismo senza speranza di Wilder, della sua visione cruda e disperata dell'esistenza. Ma una altrettanto forte influenza ha esercitato su di lui la narrativa americana degli ultimi trenta anni, la espressione cioè dell'arte che per i suoi valori di critica sociale, per il crudo verismo, per l'esasperazione di tutti i temi, e segnatamente di quelli disperati della filosofia del destino, era naturalmente più vicina all'aspro mondo di Wilder. Essa non soltanto gli offrirà in *Double Indennity* (1944), lo stimolo di una delle opere piú significative del duro verismo di Cain, ma costituirà il sottofondo indichiarato di tutti i film di Wilder: dallo sfondo scenografico, quelle selve di cemento ove gli uomini lottano e si sbranano, allo spirito che informa tutte le sue vicende, quello di una società che ferocemente si accanisce nel tentativo di possedere una pace che le è negata per sempre. Tale incontro fra un « movimento » che riassume tutta la rivolta della splendida decadenza europea e l'espressione artistica di un mondo di aggressiva istintività, filtrato attraverso la finissima sensibilità di Wilder e la sua filosofia di uomo (una filosofia che ha non pochi caratteri esistenziali), cosituisce probabilmente l'elemento fondamentale della sua intima personalità che si riafferma con singolare coerenza nelle sue opere, o almeno nelle quattro (*The lost weeckend, Double Indennity, Sunset Boulevard, Big Carnival*) che con il loro carattere di assoluta necessità drammatica puntualizzano perfettamente uno stato di categorica ur-

genza poetica. In questo senso sarebbe almeno ingenuo far rientrare tali opere in una corrente verista: tale è infatti la intensità di creazione fantastica che le anima, che personaggi e vicende evadono ogni elemento contingente per assumere una universalità assoluta e per investirsi di significazioni veramente universali. Può anzi osservarsi che l'intensità espressiva del mondo poetico di Wilder gradatamente si allarga cercando orizzonti sempre più vasti: se infatti nelle opere precedenti l'universalità è raggiunta nel significato tragico dei personaggi e nella implacabilità del loro destino, in « Big carnival » l'indagine dell'autore investe tutto un mondo ed una società in una critica spietata. E a fianco di questa urgenza interiore di un senso di piú vasta coralità, accanto a questa necessità di porre sotto processo non piú idealmente una società attraverso l'individuo ma la società stessa, sta il maturarsi del suo rigore stilistico e della sua coerenza narrativa. Delle concessioni ottimistiche di *The lost weeckend;* palesi nell'insopportabile finale posto come una forzata o stridente appendice; delle inclinazioni per certo « genere », estraneo alla personalità dell'autore, di *Double Indemnity*, in cui l'interesse per il perfetto meccanismo finiva ad un certo punto col prevalere sui significati poetici della vicenda; delle fratture strutturali di *Sunset Boulevard,* in cui l'amore del protagonista per la giovane appariva troppo fugacemente impostato per poter soddisfare la sua funzione essenziale nei confronti del dramma della protagonista; di tali errori o incertezze non è più traccia in *Big carnival* e si intuisce come Wilder, libero finalmente da ogni costrizione, abbia potuto compiutamente esprimere il suo mondo in termini di una lucidità sconcertante. Personaggi convenzionali, come il fratello in *The lost weeckend* o come il marito in *Double indemnity* o come la giovane in *Sunset Boulevard,* non è piú possibile incontrare in questa opera. Cosí come non è dato incontrarvi pause o cedimenti narrativi costituiti da scene o sequenze banalmente impostate o risolte, (in *The lost weckeend* la scena in cui la giovane scopre il vizio del protagonista; in *Sunset Boulevard* la sequenza della passeggiata notturna fra i due), o ansiose ricerche dell'effetto (frequenti invece in *Double Indennity*: la trovata dell'auto che tarda a mettersi in moto; la scena dell'amico del protagonista che sta per scoprire in visita a lui la moglie del morto). Personaggi e situazioni narrative in *Big carnival* sono dettati da una assoluta necessità: se la storia può apparire « costruita », ciò è dovuto soltanto alla sua assoluta intima coerenza che rende inevitabile ogni conseguenza narrativa e ogni creazione psicologica. Liberatosi da ogni residua dannosa ipocrisia, da ogni interesse per il meccanismo, da ogni inclinazione romantica, il mondo di Wilder ha raggiunto una nettezza ed una trasparenze cristalline. La spietata indagine dello esasperato arrivismo del protagonista in *Big carnival* non scivola nel patologico (*The lost weeckend*) e non evade nella facile scappatoia sentimentale e sessuale (*Double indemnity*), ma affonda le sue radici nella essenza stessa della natura umana, continuando idealmente, ma con ben piú intensa drammaticità, la polemica di *Sunset Boulevard,* e arricchendo di angosciose domande il problema insoluto dell'uomo e il mistero del suo esistere. E mentre in *Sunset Boulevard* l'arrivismo del protagonista appariva sostanzialmente passivo, una sorta di nihilismo e di annullamento di se stesso per una ignobile evasione dalle difficoltà della esistenza, in *Big carnival* l'arrivismo del giornalista è uno strumento aggressivo di morte a fermare il quale non valgono né richiami sentimentali né codici morali. Da annullamento, rinuncia, abiezione, diviene forza, artigli, aggressività, lotta disperata fra un uomo e una società, ma soprattutto di un uomo con se stesso, in un dilaniarsi feroce che sembra non lasciare scampo ad alcuna pietà. Gli sfondi di mitica ciclopica desolazione, nella loro immensa vastità e nella loro aridità, e la folla, nei suoi mille volti tutti egualmente bestiali nella loro sordida indifferenza alla autentica tragedia dell'uomo, sono lo scenario ambientale di questa lotta disperata in cui il protagonista dilania se stesso. Anche in *Big carnival,* come nelle tre opere precedenti, i personaggi es-

senziali sono tre: ma al contrario di *Double indemnity* e di *Sunset Boulevard,* tutta al tragedia, come in *The lost weeckend,* si concentra nel protagonista. Gli altri non sono che i termini dei problemi interni che lo assillano, delle angosciosa domande che egli si pone e a cui cerca invano quella risposta che gli giungerà indiretta, improvvisa e tardiva, dalla confessione della sua vittima all'uomo di Dio. E se la conclusione del film resta disperatamente pessimistica nella negazione di ogni possibilità per l'uomo di evadere dalla tragedia nel suo esistere, essa sottintende un intenso significato religioso, sia pure inteso al di fuori delle forme tradizionali, nel senso di catarsi che anima tutta la parte finale. La vittima del protagonista non rappresenta in *Big carnival* che l'incidente casuale che mette in moto dentro di lui l'orrenda macchina del suo frenetico egoismo; la moglie, che pur accende il protagonista di un certo fervore sensuale, non esiste di per se stessa se non come un elemento della folla, mentre vive il suo significato essenziale come specchio della propria colpa per il protagonista. Il quale, frenetico e smisurato, accentra nella sua problematica umana tutti i significati dell'opera e l'intensità del suo clima tragico. Come il vizioso in *The lost weeckend,* egli è del tutto solo nella battaglia con se stesso, senza nemmeno l'« whisky » per alleato: gli stessi stordimenti sensuali che cerca nella moglie della sua vittima non fanno che ridestare in lui, feroce, il senso della colpa ed egli odia la donna, in un complicato e lucidissimo processo di « transfert » perché essa, non amando il marito, impedisce a lui, suo carnefice, di portare in piena sincerità all'uomo sepolto le notizie che il disgraziato vorrebbe per alleviare il suo tormento atroce. Le domande angosciose di Tatum si moltiplicano ad ogni passo: egli non cerca nel successo una risposta ad esse, ma un mezzo per sfuggirle e per sfuggire se stesso. La sua solitudine è senza scampo, come disperatamente solo è ogni membro della folla che si accalca per assistere all'agonia di un uomo. Il pessimismo di Wilder è giunto ad un estremo assoluto: sulla solitudine dell'uomo moderno, sulle migliaia di abitatori di questa grande Babele, stanno come i termini di una condanna irrevocabile tutti gli accenti polemici con cui Wilder stigmatizza la crudeltà e la follìa della folla: i prezzi di ingresso in continuo aumento per l'ammissione al recinto ove è lo spettacolo di un uomo che muore, le canzoni, il luna park, le interviste, gli espedienti pubblicitari, le speculazioni politiche, non sono che i simboli dell'impotenza, dell'arrivismo, dell'indifferenza, dell'idiozia, della pigrizia, dell'inergia morale, della ferocia, che circondano in una comune responsabilità l'assassinio di un uomo: questa la ragione per cui la condanna di Tatum è la condanna di una società. Tale intensità di accenti drammatici e tale vastità di respiro tragico ha trovato in *Big carnival* una straordinaria forza di espressione non soltanto nella lucida analisi della psicologia del protagonista, di straordinaria acutezza e incisività pur nelle apparenti contraddizioni, ma anche nello svolgersi graduale della tragedia, ritmato su una cadenza inesorabile da cui ogni elemento estraneo o superfluo è rigorosamente bandito. E la descrizione di tutto un mondo trae splendido risalto dal potere di sintesi espressiva caratteristico di Wilder: qualità che lo esonera dall'attardarsi in un trito naturalismo per cogliere invece dalla realtà gli elementi essenziali orchestrandoli con sapientissima e meditata intenzione. Il contrasto fra l'atmosfera di morte e di incubo della tomba indiana, con il suo silenzio denso di polvere del tempo, e la chiassosa freechi e la sua pioggia perenne della netica feroce incoscienza della folla accampata, contrasto dosato su un ritmo di inesorabile cadenza e di angosciosa opposizione, raggiunge toni di intensità tragica che non trovano riscontro, per potenza espressiva, che in opere molto lontane ormai nella storia del cinema, e il pensiero corre a *La tragédie de la mine* di *Pabst.* Ma in *Big carnival,* Wilder non si è fermato come Pabst all'enunciazione sintetica di questo tragico conflitto e lo ha analizzato, riproponendolo nell' angosciosa problematica dell'individuo, nell'ansia disperata del protagonista. E anche in

questa analisi psicologica il mondo dell'autore è apparso ricco d'intuizione; di straordinaria fertilità inventiva e felicissimo nell'uso dei mezzi espressivi di linguaggio: la scelta degli interpreti (meravigliosamente aderente al torbido arrivismo di Tatum, Kirk Douglas, di superbo cinismo la Stirling), la sobrietà di gusto nell'inquadratura e la essenzialità di impiego di tutti gli elementi di essa, la stretta funzionalità degli sfondi scenografici, il perfetto equilibrio ritmico, sono la riprova evidente del felicissimo stato creativo di Wilder. E se anche qualche difetto è riscontrabile nell'opera (come una forzata caratterizzazione del personaggio all'inizio, forse nell'ansia di « spiegarlo » subito; come la figura dell'assicuratore tra la folla leggermente troppo insistita; come il gusto un poco esteriore di certi effetti soprattutto nella allucinata sequenza finale), essi non infirmano la coerenza della spietata analisi interiore del protagonista, e l'intensità del clima tragico dell'opera: la suggestione delle inquadrature in campi lunghissimi in cui la camera in lenti panoramiche scruta l'immenso raduno di sciacalli umani, mentre risuona l'ansimare affannoso delle draghe; la intensa drammaticità delle inquadrature dell'ultimo colloquio fra Tatum e la sua vittima e soprattutto dell'inquadratura in primo piano dello sconvolto viso di Tatum mentre fuori campo risuonano le parole di assoluzione dell'uomo di Dio; la emotività nascente dall'incalzante ritmo dell'ultima sequenza, costituiscono elementi di assoluta validità artistica.

Il gusto della composizione figurativa risponde sempre ad intime necessità narrative e poetiche e il taglio dell'inquadratura, l'angolazione della camera, la illuminazione, sono sempre sfruttate per raggiungere precise significazioni espressive: l'esaltazione della figura di Tatum è resa soprattutto in funzione della esasperazione figurativa risultante dalle angolazioni dal basso della camera, mentre la sua solitudine spirituale è intelligentemente suggerita dalla frequenza con cui egli appare isolato nel campo; l'opposizione tra il cinismo della moglie dell'uomo sepolto e l'ingenuità del padre di lui è resa con rara incisività nella stupenda inquadratura in cui i due personaggi affiancati esprimono l'abisso che li divide: il vecchio si fa il segno della croce pensando alla sorte del figlio, mentre la donna accende con disprezzo la sigaretta. Costante è la cura di Wilder nel porre precisi rapporti fra i personaggi e gli sfondi ambientali: fra essi è un continuo contrasto, quasi ad indicare l'impossibilità per l'uomo di accordarsi con il mondo che lo circonda: la figura del vecchio padre è infatti frequentemente inquadrata sullo sfondo delle fameliche mandibole delle draghe e delle grue; la donna si perde alla fine in un groviglio di macchine che idenificano perfettamente le sue illusorie e grossolane speranze di benessere; il dramma della morte dell'uomo, dopo aver raggiunto toni di parossistica intensità nel chiasso del carnevale posto dinnanzi al luogo del suo martirio, raggiunge una disperata desolazione nel paesaggio ventoso e deserto in cui stancamente si agitano brandelli di carta lacerata che identificano la vanità del mondo degli uomini.

Dall'angolazione ai movimenti della camera, dalla distanza del campo alla composizione figurativa dell'inquadratura, dall'uso degli elementi sonori allo stupendo commento musicale, dalla recitazione degli interpreti alla scenografia, dai valori dinamici dell'inquadratura al ritmo del montaggio di magnifica coerenza, non soltanto nei confronti delle singole inquadrature in una sequenza ma nei confronti delle diverse sequenze nel film, tutto appare risolto secondo una perfetta funzionalità, sinonimo di assoluta necessità interiore. Quella necessità interiore che, identificandosi con la piena sincerità dell'autore nei confronti della sua opera, costituisce l'elemento essenziale di qualunque opera d'arte.

Nino Ghelli

Vita del C. S. C.

Quali sono le attività professionali svolte dagli allievi al termine dei corsi di preparazione pel C.S.C.?

Dopo i primi anni di vita dell'istituto, come è noto, si affermarono nomi come Luigi Zampa, Michelangelo Antonioni, Pietro Germi, Alida Valli, Elena Zareschi, Carla del Poggio, e infini altri. Vediamo, tuttavia, l'apporto dato dagli allievi del Centro alla cinematografia italiana a partire dall'anno di studi 1949-50.

Luciano Ricci ha frequentato il corso di regía negli anni 1949-50. La serie dei cortometraggi da lui girati è considerevole: *Porto dell'Adriatico, Virus sconosciuto* (premiato a Venezia), *Vecchio album, Braccianti del mare, Eremo sui monti, Diario di un cantiere scuola,* oltre ad alcuni documentari didattici girati a 16 mm. Sta terminando in questi giorni le riprese di un cortometraggio a soggetto: *Angela non rubare.* Il soggetto e la sceneggiatura sono di Dino Partesano.

Anche Partesano ha frequentato il corso di regía al C.S.C. ed ha girato *Vivo di te* (premiato a Venezia), che prende lo spunto dalle cartoline che usano i soldati nelle loro corrispondenze d'amore, e *Uno, due - il monumento.* I protagonisti di *Angela non rubare* sono Rosi Mazzacurati, una allieva della sezione di recitazione dell'anno in corso, e l'allievo regista Fernando Birri, argentino.

Durante l'estate scorsa alcuni allievi hanno costituito una cooperativa, « La Sperimental film » ed hanno girato per la regìa di Birri un documentario in Sicilia: *Selinunte (I templi coricati).* L'operatore era Vittorugo Contino, allievo del Centro.

Turchetti, della sezione di regía, uscito dal Centro ha preso parte in qualità di regista e montatore ai dieci numeri della rivista di attualità turistica *Accadde in Italia* per conto dell'Istituto Luce, e sempre per questo Istituto ha curato il montaggio di parecchi altri documentari. Folco Quilici, del secondo anno di regía, sta completando l'edizione a 35 mm. del documentario *Pinne e arpioni* sulla pesca subacquea (l'edizione a 16 mm. è stata premiata all'VIII Festival Internazionale di cinematografia sportiva). Quilici ha vinto inoltre il concorso permanente soggetti cinematografici indetto alcuni mesi fa dal Centro stesso.

Alla fine dell'anno accademico 1950-51 gli allievi D'Alessandro, Racioppi, Luisi e Venturini hano girato come saggio finale, un cortometraggio. *Bayard* di D'Alessandro ha ottenuto il premio governativo del 3% ed entrerà in circuito normale di programmazione. Antonio Racioppi, dopo il cortometraggio per il Centro, ne ha girato un altro a soggetto *Teatro n. 1,* dove racconta la storia di due ragazze che arrivano dalla provincia per sostenere un provino cinematografico. Nel cortometraggio, Luigi Zampa interpreta la parte del regista che fa il provino alle due ragazze: Franca Guarnaccia, allieva della sezione di recitazione di quest'anno, e Renata Campanati, che ha preso parte a *Cento piccole mamme* di Moguy. Gli ex-allievi di regía Luigi Bazzoni e Mario Fenelli hanno girato a Milano un cortometraggio sui manifesti, intesi come sorgenti d'illusioni e spunti di fantasia per i solitari. Il montaggio è stato curato alla allieva Ornella Vasio del corso di regìa.

Mario Bonaca ha seguito la lavorazione di *Umberto D.* di De Sica come assistente.

Degli allievi di recitazione balzano subito in primo piano Carlo Hintermann, che ha lavorato in parecchi film, tra cui *Ombre sul Canal Grande;* Mirella Uberti, che dopo aver preso parte al film *Miss Italia* ha lavorato con la Maria Montez nel film *Il ladro di Venezia* e piú tardi a Parigi; attualmente si trova a Palermo per una nuova interpretazione.

Anche Lilia Landi ha finito la scorsa estate il C.S.C. ed ha già lavorato in *Destino* di Gambino, *Era lui si si, Licenza premio* e *Lo sceicco bianco* di Fellini.

Giulietta Lazzarini non ha ancora terminato il corso di recitazione al C.S.C. ma ha già preso parte a due film: *Destino* e *Non ho paura di vivere* di Taglioni.

Silvana Muzi ha terminato il Centro lo scorso anno e dopo una breve parte in *Atto d'Accusa* e *Ultimo incontro* ha interpretato il ruolo di protagonista femminile nel film *Il filo d'erba* di Vassarotti.

Anche Domenico Modugno ha già lavorato in *Cameriera bella presenza offresi* di Pastina e *Filumena Marturano* di De Filippo, mentre Renato Terra lavora nuovamente con Germi (per il quale aveva già interpretato la parte del suonatore di chitarra nel film *Il cammino della speranza*), in *Fratelli d'Italia.*

Rosi Mazzacurati si unisce in una parte importante al debutto come regista di Leonardo Cortese e Anna Casini è stata scelta per il film Cines *Ragazze di lusso.*

Delle costumiste, Gaia Romanini ha disegnato i costumi di *Cameriera bella presenza offresi* e dell'ultimo film di Blasetti *Zibaldone* n. 1, dove Franca Maranto, una ex allieva della sezione di regía, faceva l'assistente.

Della sezione di fonica, Tonino Appierto ha preso parte ai film *Atto di accusa, Transito vietato, Senza bandiera, Vedi Napoli e poi mori, Wanda, la peccatrice.*

Degli operatori Roberto Reale ha lavorato in *Cento piccole mamme* di Moguy e Gianni Savelli in *Bellissima* di Visconti.

A. G.

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34-734